نحو بعث ثقافي عربي

لو صح ما يدعيه البعض من أن العرب لايملكون ثقافتهم القومية ، وان هذا الشتات الثقافي لايشكل أساساً لثقافة قومية ، أفلا يصح عندئذ أن يقال إن على العرب أن يصنعوا ثقافتهم القومية ؟

في سبيل خلق أساس ثقافي للدولة الصهيونية في فلسطين ، لجأت الحركة الصهيونية ومفكروها الى بناء هرم شاهق من الأوهام والاساطير التي كان يظن في وقت من الاوقات انها قادرة على ايجاد قاعدة لما يسمونه بالثقافة العبرية ، وألّفوا من الخرافات كتباً ومجلدات تسعى كلها الى بث نوع من الايحاء بوجود أساس ثقافي يجمع هذا الشتات القادم من كل مكان . وكان الهدف من هـــذا التلفيق ، تحقيق بعث ثقافي عبري .

إذا كان هذا هو شأن المحاولات المبذولة لتأسيس ثقافة عبرية ، ولو عن طريق تشييد هرم شاهق من الاكاذيب ، فما هو شأن المحاولات المبذولة لبعث الثقافة العربية القومية واحيائها والتدليل على أنها تشكل الاساس الثقافي الصلب لبناء الدولة العربية القومية ؟

إن هذه المحاولات تصطدم بنوع من التفكير المنحرف الذي لايرى في الوجود الثقافي العربي غير مجموعة ثقافات محلية لايربط بينها غير اللغة المشتركة التي

تشكل احدى الوسائل المتاحة للتعبير عن هذه الثقافات . بل لقد ذهب البعض الى حد القول انه لم يوجد في يوم من الايام أدب عربي ، وانما وجدت آداب عربية ، وان هذه الآداب ليست آداب امة واحدة بل هي آداب أمم مختلفة المـــذاهب والاجناس والبيئات .

لو صح انه ليس للعرب ثقافتهم القومية ، أفلا يشكل هذا التحدي الحضاري الذي تجابه الامة العربية والذي يستهدف في نهاية المطاف تحويل العرب الى نوع جديد من الهنود الحمر الصالحين للعرض في المتاحف ، حافزاً حيوياً للتمسك بكل مامن شأنه أن يحفظ للعرب وجودهم ؟ .

لو صح أنه ليس للعرب ثقافتهم القومية ، وهو بطبيعة الحال غير صحيح ، أفلا يصح أن يقال إن على العرب ، وهم الراسخون في الحضارة والتاريخ ، أن يصنعوا ثقافتهم القومية ؟

رئيس التحرير

أخبر... والخبر ذكر

بمناسبة الذكرى السادسة لوفاة الارسوزي ونشر مؤلفاته السياسية

أنطون مقدسي

ملاحظات أولى

عندما أسس افلاطون الاكاديميه كان يستهدف أمرين : الأول اشادة السياسة ـ أعلى الفعاليات الانسانية فيا يرى ـ على العلم ؟ الثاني ، تخريج سياسيين ـ علماء بوسعهم اصلاح الدولة وبعث الثقافة الاغريقية . ومن المعلوم ان المنهج الذي اعتمده هو الديالكتيك ، الطريق الوحيد الى العلم والسياسة .

ويموت أفلاطون ، وبعد وفاته بقليل يجتاح الاسكندر المكدوني مدن الاغريق كلها ويخضعها لسلطانه فتصبح جزءا ضائعة في امبراطورية تمتد من شرق اوربا الحالية الى الهند .

ويخلف افلاطون ارسطو معلم الاسكندر المكدوني فيؤسس مدرسة أخرى (الوقيون) ويضع في جملة مايضع كتاب « السياسيات » الذي هو ، الى جانب « جمهورية » افلاطون ، أول وربما اكمل تأليف في الفلسفة السياسية . على كل ، هذان الكتابان هما الأساس الذي يقوم عليه التأليف في العلم السياسي اليوم كما في الماضي .

والارسوزي ، الذي كان من قراء هذين الكتابين (١) اراد ، من منطلقه ، ما اراده الفيلسوفان الاغريقيان ، اي انشاء سياسة عربية أساسها علم عربي اعتقد انه كشف عنه عندما وضع عام ١٩٤٣ « العبقرية في لساننا » (٢) .

ولكن الظرف التاريخي الذي كتب فيه فيلسوفنا مختلف كليا عن الذي كتب فيه الاغريقيان الكبيران ، اذ بعد وفاة هذين الاخيرين تحول مركز الثقل السياسي نهائيا من الوطن الاغريقي الى أوطان أخرى ، في حين انه بعد وفاة الارسوزي بخمس سنوات ونيف بدأ التوازن الدولي العالمي يتعدل لصالح الأمة العربية ، رغم ماهي عليه من تجزئة وتضارب في المصالح القطرية .

ما من شك في ان الارسوزي لعب دورا اساسياً في حركة البعث القومي ، لا لانه قائد معركة الواء ، بل لانه أسس ــ اقله حاول تأسيس ــ الفكرة القومية فلسفيا . وفي رأيي انه الوحيد الذي قام بهذه المحاولة بعمق وشمول لم يدركهما اي مفكر عربي آخر في العصور الحديثة على ما اعلم . وهو ، على أية حال ، المفكر العربي الوحيد

---

(١) قرأ الارسوزي الكتابين في ترجمتين غير دقيقتين : جمهورية أفلاطون لحنا خباز ، وسياسة أرسطو لطفي السيد . ولكن القصد العام للكتابين كان بينا لديه . بوسع القارىء العربي اليوم أن يراجع الثاني في ترجمة جيدة وضعها الأب فؤاد جرجي بربارة ونشرتها في بيروت « اللجنة الدولية لترجمة الروائع » باشراف اليونسكو .

(٢) يجده القارىء في المجلد الاول من مؤلفات الارسوزي الكاملة التي تشرف عليها لجنة خاصة شكلتها وتمولها الحكومة السورية . صدر منها حتى الآن ثلاث مجلدات والرابع عما قريب ، والخامس في أواخر هذا العام .

الذي جعل الفلسفة ، بعد طول صمت ، تنطق ، رغم ثغرات تأليفه ، بلسان عربي . أجل ان الارسوزي هو اول عربي في ايامنا تجاوز في ممارسته النظرية والعملية ، المنظور القطري دفعة واحدة لينطلق من موقع عربي خالص ، ذلك لاعتقاده الجازم ان التجزئة ، مها طالت ، مرض طارىء ؛ وان الوحدة حقيقة موجودة لايشك في وجودها الا الغبي والخائن .

يمكن تلخيص « اعتقاده » هذا بعبارات قليلة : وحدة في الصميم ، تجزئة على السطح ، امة واحدة في الشعب ، ودويلات متناقضة على البقاء لدى السياسيين . فيكفي ان نقلب الأدوار ، ان نسلم القيادة للشعب وللابطال الذين ينبثقون منه كي يتحقق مرمى كل عربي « أمة واحدة من الخليج الى المحيط » . وهذا واحد من الأسباب الرئيسية التي دفعته الى ادانة السياسيين ، جملة وتفصيلا ، ادانة قاطعة (١) .

في حديثه المتواصل عن هذا الموضوع ، طرح الارسوزي عددا من المشكلات ماتزال اليوم ، هي هي .

هل معنى هذا ان فيلسوفنا يجيب مسبقاً عن تساؤلاتنا كما لو يستجيب لها حياً ؟ سؤال لن اتصدى له ، فدراستي تأمل في واحدة من المشكلات الرئيسية التي طرحها (وقد يكون في التأمل بعض من جواب) ألا وهي احلاله باصرار المنهج الفني محل المنهج التحليلي المعتمد لدى الفلاسفة (٢) . وسوف أشدد على خطورة الموضوع ، موضوع قد لاينتبه اليه ، للوهلة الاولى ، القارىء الذي لم يعايش الارسوزي . وسوف أركز على المجلد الرابع تمهيداً لقراءته ، من جهة ومن جهة أخرى ، لاعتقادي ان المقالة القصيرة — او دراسة الحدث بما هو كذلك — كاشفة عن منهجه بشكل واضح . يشمل هذا المجلد كتابين : « الجمهورية المثلى » التي نشرته دار اليقظة العربية بدمشق عام ١٩٦٥ ، و « التربية السياسية المثلى » التي هو مجموعة مقالات جمعها المؤلف تحت هذا العنوان وتوفي قبل ان تنشر .

(١) تجد هذه الادانة بخاصة في المقالات القصيرة . راجع المجلدين الثالث والرابع اللذين يتضمنان فلسفته السياسية . وسوف تجد في الخامس أفكاراً أخرى في الاتجاه ذاته ، مما يدل على أن الرجل مابرح حتى الدقيقة الأخيرة من حياته مصراً على موقفه الاول .

(٢) راجع على سبيل المثال المجلد الرابع صفحة ٩٧ من الطبعة المذكورة التي سأحيل اليها دوماً .

ومما يستدعي الانتباه بهذا الصدد هو :

أولاً ، ان الكتابين وضعا في فترة زمنية واحدة (١٩٥٩ – ١٩٦٩) أي تقريباً في الفترة التي وضع فيها « صوت العروبة في لواء الاسكندرون » (١٩٦١) و « متى يكون الحكم ديموقراطياً » (١٩٦١) المنشورين في المجلد الثالث ، مما يدل على وحدة الموضوع .

ثانياً ، ان الكتب الاربعة ، نشر جلها في الصحف والمجلات المحلية ، في مقالات متتابعة تؤلف حلقات يكمل بعضها البعض الآخر بحيث يمكن جمعها في كتب ، كل منها مركز حول موضوع موحد .

ثالثاً ، الالحاح والتشديد على عدد محدود من الخواطر والاحداث بحيث أن فيلسوفنا يعيد ، احياناً بالحرف الواحد الى حد الاملال والارهاق ، ما كتبه أو قاله ، مما يدل على ان بعضاً من تجاربه استحوذ عليه الى درجة الهوس . وكل الذين عايشوه يعرفون انه كان يضفي من وساوسه على الواقع ، فيصعده الى أعلى كما الى اسفل اذا صح التعبير .

رابعاً ، ان اغلب هذه الكتابات من مستويين متباعدين ومتداخلين : الأول ، الواقع في وقائعيته ، كما عاش في خيال فيلسوفنا ، وهو خيال يجمع بين الاسطورة والملاحظة المرهفة . الثاني ، القضايا الفلسفية الاكثر تخصصاً وشمولاً ، بحيث ان الارسوزي ينتقل ، أحياناً على شكل مفاجيء ، من الجزئي والشخصي الى الكلي والمجرد ، حتى لكأنه ، وهو يعاني الواقع بجوارحه كلها ، يستحضر رؤياه الشخصية ويقذفها دفعة واحدة في وجه القارىء أو السامع .

فالهام ، في المجلدين الثالث والرابع ، هو منهج الارسوزي كما قلت ، لا لأنه يعتمده لاول مرة ، بل لأنه ، هنا ، أوضح مما هو عليه فيما سبق . وبالتالي فان قراءة الكتابات السياسية بنصها الكامل (رغم التكرار) تلقي ضوءاً كاشفاً على الكتابات اللغوية والفلسفية .

مفارقة المنهج الفني :

الواقعية والمبدأ .

الموجود والمبرر الفعلي لوجوده ،

الشيء والعقل ،
الزمان وما يجمعه ويزمنه ، الخ .

تلك نقاط الانطلاق في كل فلسفة تسائل عن مصير الجماعات والافراد ، نقاط تتعدد صياغتها والمسألة واحدة : العقل الموحِّد في مواجهة الكثرة والتعدد .

ولقد حدد الارسوزي موقفه من هذه المسألة الاساسية بوضوح عندما قال عن فلسفته :

١ — مدخلها رحماني ، فالموجودات من الوجود، كالجنين من رحم أمه ، وحدة عضوية ، كما النشيد ، كل نغم من انغامه ، وان كان مستقلاً عن الآخر ، فهو يكمله .

٢ — منهجها فني ، فقراءة الأحداث ، اعادة تأليفها خيالاً ، هي الطريق الى المعنى الذي هو الكلي .

٣ — غايتها الذات . قل معه : النبي او البطل او المصلح الاجتماعي(١) .

في الاركان الثلاثة مفارقة تتجلى في الثاني منها ، وهي مدعاة للتأمل ، لا في فكر الارسوزي فحسب ، بل في الفكر العربي ، بخاصة الذي تكون من لقائنا التاريخي مع فلسفة الاغريق والذي مازال يشكل ، وحده ، النواة الصلبة لتراثنا في هذا المجال.

ان أجدادنا، عندما ترجموا ارسطوا وعلقوا عليه —علقوا وأمعنوا حتى الإسهاب المفرط — ثم دججوه في تأليفهم ، كان الذي استهواهم فيه اعتقادهم — وهذا صحيح — ان التحليل (او المنطق ، فن النطق الصحيح) هو أداة التعقيل .

وهاهو فيلسوفنا يلغي ، بكلمة ، التحليل . يحل محله المنهج الفني ، بالأصح يجعل من ذاك أداة لهذا ، او انه ، اذا تأملنا في كتاباته ، يجعل من العقل وسيطاً بين الحدث الذي هو فردي وفريد ، وبين الرؤيا (الاتحاد بالمعنى) التي لها وحدها الشمول والكلية. ومن تحصيل الحاصل القول ان المنهج لاينفصل عن الفلسفة ، وان كل فلسفة تضع منهجها الذي هو جزء لايتجزأ منها .

نقول « مفارقة » والواقع اننا تجاه نقطة انطلاق تترتب عليها نتائج خطيرة قد تؤدي الى الاحراج (الطريق المسدودة في لغة الفلاسفة)، اذ ما مصير الفلسفة التي

(١) المجلد الثاني من المؤلفات الكاملة صفحة ١٥٥ وفي مواطن أخرى .

تزعم ، صواباً أم خطأً ، ان لها وحدها حق التعقيل بمعناها الأكمل ، عندما تصبح ضرباً من ضروب الادب .

وأفلاطون !

ألم يمازج بين الاسطورة والتحليل ، بين العرض الروائي — المسرحي والمحاكمة الصارمة .

صحيح ! ولكن واضع « الجمهورية » جعل من الديالكتيك الذي هو نظام عقلي خالص ، أداة تؤلف بين العناصر والمناهج التي استخدمها . أما الارسوزي فينهي أمر الديالكتيك — أقله في شكله الكلاسيكي — في اسطر ، اذ يضع جملة مقولاته (الهوية ، التناقض، السلب، الخ ..) في الاشياء . وهذه يردها الى صور سمعية — بصرية هي أداة تجسد المعنى(١) .

ولكن الارسوزي ، وان كان فلسفياً، من الخط الافلوطيني ، وان كان قرأ هذا الأخير بامعان في ترجمة فرنسية ممتازة(٢) وتأمل سنوات في بعض آثار الرومانتيكية الالمانية (بخاصة رسائل فيشته للامة الالمانية) فقد أخذ منذ الخمسينات ، يستجيب أكثر فأكثر لمصدر آخر يتبينه القارىء في المقالات القصيرة رغم تعثراتها(٨) ؛ مصدر يعود بنا الى التراث العربي الذي تكون لحد بعيد بمعزل عن الاغريق وفلسفاتهم ، وتبلور عندما عكف المتأخرون كصاحب الاغاني على أخبار العرب يستنبطون من ذكرها واستذكارها (والعربي انسان الذكر) فناً عربياً خالصاً ، هو واحد من قمم نتاجنا ، لا بل من قمم النتاج العالمي .

ذلك ان الارسوزي الذي عاد منذ الخمسينات الى السياسة ، ساءل اول ما ساءل عن الواقع الراهن ليعارض بينه وبين الحقيقة الكامنة في صميم الشعب العربي ، وعندها

(١) المجلد الثالث صفحة — ٧١ وما يلي ، بخاصة اعتباراً من الصفحة ٧٧ .

(٢) هي ترجمة اميل برهية لتاسوعات افلوطين ، نشر بوده في باريس .

(٣) يلاحظ القارىء للمؤلفات الكاملة أن الارسوزي نشر بعضاً من هذه المقالات في أواخر الكتب التي تؤلف المجلد الثالث ، وان معظم الرابع مقالات قصيرة . وسوف ينشر ماتبقى من المقالات في الخامس كما أشرت الى ذلك .

وحتى نهاية حياته كان اهتمامه مركزاً حول محورين ، قراءة التراث الاول ، بالاحرى قراءة أحداثه ، ومن ثم معايشة الأحداث الجارية التي أخذت تتسارع .

والمنهج الفني هو هذا : ان تستبقي الحدث ، لا أن تترجمه الى مفاهيم كما في المنهج التحليلي ، ان تخبر عنه لا أن تدقق في وقائعيته ، فهو خبر يذكر .

لنلاحظ بملاحظة مسبقة ان الخبر ليس تاريخاً ، فهذا يقوم على تمحيص الوثائق ونقد الروايات ومناهج علمية أخرى .

وليس أيضاً قصة أو رواية (بالمعنى الحديث للكلمة) اذ أن هذين النوعين الأدبيين كتابة . والكتابة ، كما يعرفها أربابها ، واقع له مستلزماته ، ولا يحيل الا لذاته في حين ان الخبر يحيل الى واقع وقع والى دلالة هي حكمة وجوده ، يستدعيها وتفلت منه باستمرار .

ليس الخبر أخيراً اسطورة . فهذه ، بالاصل ، فن اغريقي يحدث عن نشوء الوجود كوناً وانساناً ، أو عن « الكل » من السديم (الأرض — الرحم) ينبثق لتحقق السنة الكبرى ويكون ثمة نظام — ضرورة .

ان الخبر يشبه هذه الأنواع الادبية في أمرين : الاول عنصر التخييل المشترك بين الكل . الثاني ، التجاوب بين الحدث والدلالة ، كل منها يستجيب للآخر ويبدعه .

قلت : الخبر اخبار عن واقع وقع عيانياً . ولكن الاخبار قراءة ولكل قراءة معادلة شخصية تتميز بتميز القارىء وامتيازه ، أي بقدرته على الأبصار .

* * *

لا أدري ما اذا كان الذين عايشوا الارسوزي لاحظوا ان الرجل كان في تركيبه الجسدي — البيولوجي على درجة من الحساسية تجعله يتقمص (بالمعنى العضوي للكلمة) كل مايلمس أو يرى ، يشم أو يذوق أو يسمع . وللتو تتكون في خياله الرحب صورتان : الواحدة كاريكاتورية والثانية نموذجية . الاول للسياسي المحترف رد الى « ارذل العمر » والثانية للبطل المنقذ المعبر عما هو حقاً واقع لأنه متحد به .

تلك تبدأ برسم حيادي وتنتهي بشحنة من الغضب فهي ادانة قاطعة ، وهذه تقول ملحمة الامة العربية ارتسمت معنى قائماً من الأزل الى الابد وهي التي تتحدث بشخص كل من أبطالها .

هذه الازدواجية قائمة في شخصية فيلسوفنا الذي يخبر عن نفسه كما يخبر عن الغير وعن الشعب العربي وفلسفته .

أقول أيضاً : ان عنصر « المسرحة » قوي لدى الارسوزي الى حد الارهاق ، اذ سرعان مايتضخم الحدث في ذهنه فيصبح ذا مغزى في السياسة الدولية . وبالمقابل فان قدرته على استقطاب الدلالات كانت فائقة .

وباختصار فان اخباره من الاحداث شهادة انسان متميز في ازدواجيته .

ويا ليت ان أداته التعبيرية كانت بمقياس قدرته على الرؤية ، اذ ، عندما ، كان وضع منظومة تجمع حقاً بين الفلسفة والفن .

أحاديثه كانت لها هذه القدرة التأليفية ، وفيها سر تأثيره الذي سيمتد أكثر بكثير مما يظن البعض .

من المفهوم الى الحدث :

ان الذي استدعى اثارة هذا الموضوع هو ان الارسوزي يضع في منظومته الفكرية الحدث الى جانب المفهوم ، الخيال بمحاذاة العقل ، والعاطفة على صعيد واحد مع التجريد. يلمح وأحياناً يصرح ، يدل على المعنى باسمه ، وعلى الواقعة بلابساتها الصغيرة . والكل سواء بسواء حتى لكأن البرهنة يمكن أن تستقيم بدون قاسم مشترك بين العناصر المتنافرة.

ولم لا بالنتيجة ، فثمة فكر منطقي (ارسطو وهيجل مثلا) يريد التماسك كاملا (اذا تيسر له ذلك !) وآخر يعمل على شكل قفزات (افلاطون وماركس مثلا) فيسلط الأنوار من جهات متباينة على حقيقة ، أو على عدد من الحقائق ليشق للفكر طرقاً غير معبدة . واذا كان الارسوزي عين في الحالات القصوى خصومه بأسمائهم وترك الحقيقة التاريخية للمؤرخين ، اذا كان اراد سحق من يعتقد أنهم أعداء الامة ، فالامر ليس بجديد؛ اذ عندما تكتب الفلسفة في جو متأزم ، يمارس هذا الاسلوب ويمازجون بين الطوباويات والمحاكمات الصارمة (افلاطون وماركس أيضاً) .

يلي الذين ينطقون ويذهبون على حساب الابداع الحي .

وبعد فالرجل كان بتركيبه العضوي حدسيا ـ رحمانيا ؛

رأيه استجابة مباشرة لحدث ما ، فاما أن يقبل أو يعرض .

برهنته هي التجاوب مع هذا أو ذاك، تجاوب هو تدفق من الحجج العقلية وفوقه العقلية وتحت العقلية . الحاسم أن تدخل في عالمه أو لا تدخل . واذا امتنعت امتنعت الحجة.

أما فلسفته فجملة موقفه – موقف الامة العربية – من الوجود .

وعندما ينضب الحدث كان ينهي الكلام . يرمي القلم وينهي الكتابة والكتاب .

فاذا علقنا المزاج الشخصي أو الطبع ، تركناه لارباب علم الطباع ، اذا علقنا الادانة التي تكاد تتناول مجموع السياسيين والتي هي من شأن المؤرخ ، نجد في أساس فكر الارسوزي الحدث الفردي والفريد تعريفاً ، وعلى الضبط تجربة اللواء تجربة حاسمة في تاريخه ويجب أن تكون حاسمة في مصير الأمة العربية .

وعندما عكف على المعجم العربي يتأمل فيه لم يقع مع اللغويين المحدثين الذين لم يعرفهم (ولم يكن بوسعه أن يقع ولا أن يعرف هؤلاء) على اللغة بوصفها منظومة علائقية مغلقة وموضوعية ، كما يرى علماء اللغة ، بل على احداث لسانية ، كل منها مرتبط بفعل ذاتي . ومنها استنبط نشوء الانسان والجماعات الانسانية ونشوء الموجودات والوجود . على سبيل المثال ، الاخوة من الأخ ، وهذا من صوت التوجع (آخ) يرسله الفرد مستغيثاً فيفزع له الاقربون (الاخوة) ، وعندها يحصل الشعور المشترك من التجاوب الرحماني . وكذلك الحب الذي يشد الرجل الى المرأة والمرأة الى الرجل ، فهو وثبة الحياة (أب) واندفاعتها نحو الآخر ، ومعها تتكون الاسرة . أما الجمهورية فمن الجمهور ، وهذا من (جهر) أي أبدى رأيه ليسمعه الجميع ويتكون الرأي العام .

والاشياء التي هي موطن العطالة ، يجب أن تنتظم ضمن هذا الاطار ، إذ أنها من المشيئة (شاء) وبها يشترك الفرد مع العناية في خلق الأشياء (كن فيكون) .

وتبلغ الحركة ذروتها مع النابغة (من نبّ : ارتفع) الذي يعبر عما يختلج في وجدان الشعب ، أي عن المعنى ؛ له وحده الشمول والكلية ، أو ملء الوجود ، وهو الذي بوحدانيته المطلقة ، يوحد بين الموجودات قاطبة فيجعل منها منظومة .

وتبدأ ، في الوقت ذاته، الحركة العكسية . اذ ان المعنى يلاشي الحدث الفردي والجماعي،الانساني والشيئي . فهذا لاوجود له بذاته ، بل هو الأداة (صورة سمعية – بصرية في لغة الارسوزي) التي يستخدمها المعنى كي يتحقق أي يتجلى في عالم الشهود، وليكون ثمة عالم .

وفي الحد الاقصى يجب أن يتلاشى البطل ، اذ عندما يدرك البطل المعنى يتحد به ، يذوب فيه (مبدئياً) . وهذا ما يعنيه الارسوزي بكلمة (ذات) التي تشير الى البطولة بشكلها الاكمل(١) .

عندها ندرك المثالية المطلقة ، بالأصح الروحانية المطلقة .

أأقول : الحلوليـة ؟ ولكن فيلسوفنـا الذي ينطلق من الحدث ، أو من تقمص التجربة العينية ، يرفض هذه النتيجة ، التي هي مع ذلك من مزالق فلسفة تستهدف ، آلله ، وحدة المبدأ الأول بوصفه وجوداً وعقلاً .

أجـل ان الأرسوزي يرفض الحلولية ليستبقي الفاصل – فاصل الحدث والذي يستحدثه – اذ ان هذا الفاصل العصي على المفهوم هو الذي يستدعي القراءة واتخاذ الموقف اللازم عنها . وهو بالتالي المجال الذي يمكن الفلسفة من أن تجدد ذاتها . والخط الافلوطيني الذي ينتسب اليه الارسوزي يتضمن ، آلله ، لدى افلوطين مثل هذا الفاصل. وبشكل أدق ، فهو يقع على الضبط بين الرغبة وتحقيقها ليجعل من طريق الرجوع شيئاً آخر غير طريق الهبوط .

قد يظن القارىء المدقق لأول وهلة اننا امـام دور فاسد . ولا تخلو مذهبية الارسوزي من اكثر من دور .

الحقيقة انه احراج أكثر مما هو دور . ولكن ارسطو الذي كان اول من كشف عن احراجات الفلسفة(٢) دلّ ضمناً على طريق الخروج منها ألا وهو تعميق الاحراج بالغوص على جذوره .

وربما ان سر نمو فلسفة ما في احراجاتها .

أما المنطقية الكاملة والايديولوجيات الخلو من الثغرات، فلن تجدها الا في رؤوس المريدين وفي كتب المبسطين أي حيث تستحيل الحياة هيكلا عظيماً .

الواقع ان مثل هذه الامور لم تستوقف يومـاً فيلسوفنا الذي عاش مرحلته

---

(١) الذات غاية النمو الانساني وكماله . والكلمة من مقولات الارسوزي الاساسية. راجع بشأنها وبشأن غيرها من المفردات الفلسفية فهارسنا في المجلدات كلها .

(٢) راجع بشأن الاحراج « ماوراء الطبيعة » لارسطو مقالة الباء ، الثالثة في التصنيف المعتمد اليومي .

التاريخية بعفوية مطلقة ، اي بدون أية محاولة للمراجعة أو النقد . فالخطيئة خروج عن خط ، كما يقول ، وطالما انه ضمن الخط العربي « فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون » . ولهذا راكم بدون حرج او احراج الفلسفات دون ان يدقق فيها ، والتجارب دونما تمحيص . وأقحم افلوطين وخلفه العبقري برغسن ، مضافاً اليها فيشته ، في صميم اللسان العربي ، والعكس أيضاً صحيح . واضاف الى الكل ما طاب له من الأخيلة الفنية ، وغير الفنية أحياناً . ولكن سليقته قادته الى موطن الداء . فلغوياته التي رأى فيها البعض كشفاً خارقاً ، وأدانها البعض الآخر مسبقاً ، هذه اللغويات على ما فيها من شطحات ، تلقي علينا نحن العرب ، درسا يجب الا ننساه ، وهو ان المهمة الأولى للكاتب العربي – اديباً كان ام مفكراً – هي معالجة اللسان بحيث يصبح من مستوى القرن العشرين ؛ وان هذه المعالجة أو المراجعة يجب ان تتناول اللسان المبين – المبين حقاً – من الأصل ، اي في بنيانه الاول عندما تكون بصورته شبه النهائية في أواخر الجاهلية وأوائل الاسلام .

ثمة مشكلة أخرى اهم من الاولى لامسها الارسوزي ، دل عليها ، ما تزال قائمة اليوم كما بالأمس ، وهي التي دفعته الى ادانة التراث الفكري العربي برمته تقريباً ونعته بالهجانة ، هي القطيعة التي تكاد تكون كاملة بين فكرنا وأدبنا ، لكل منها معقوليته ومنظوره . فالمنهج الفني – نهج الحياة – هو ترجيح الاول عن الثاني ، لا بل التأكيد على أن الاول فلسفة والثاني لا – فلسفة .

وتلك احدى مفارقات الارسوزي – وما اكثرها – ان تجعل الحياة العربية ، أدباً وممارسة ، تقول معقوليتها في لسانها ، لسان الفطرة والاصل ، تقولها كاملة منذ الفطرة والاصل .

والى جهنم علم اللغة الذي يقرر ان هذه جملة علائقية مغفلة (بدون متكلم) .

الى جهنم الذين يؤكدون مع هيجل(١) ، وهم جل الفلاسفة ، ان العقل يأتي في الزمن الاخير ، فهو في الزمن الأول يساير حركة الحياة المبدعة .

نحن غير... غيريتنا هويتنا ، فواجبنا هو الكشف عن هذه الهوية بحيث نستطيع مواجهة الغرب وحضارته الصناعية مواجهة الند للند .

---

(١) هيجل ، مبادىء فلسفة الحق ، ترجمة تيسير شيخ الارض ، منشورات وزارة الثقافة بدمشق صفحة ٤٤ .

الجمهورية المثلى :

والسياسة العربية ، هي أيضاً ، منهجها فني .

ان تكون مبدعاً كما الحياة ، تساير حركتها صعوداً وهبوطاً ، فتتحد معها وتشترك مع العناية (من المعنى) في عملية الخلق ، تلك هي الفلسفة والمثال ، الأخلاق والسياسة .

الكل بالنتيجة واحد .

« الجمهورية المثلى » التي تبدو من حيث تبويبها وكأنها مؤلف كلاسيكي في الدولة (حكمة وجود هذه — سلطاتها — سلطاتها التشريعية والقضائية والتنفيذية — مهامها وأخلاقيتها — مفاهيمها الأساسية : الحق ، العدالة ، المساواة ، الحرية ، الخ .) هي في ذهن واضعها ، المقابل العربي لـ « جمهورية » افلاطون ، وفي حقيقتها معارضة لكتاب ارسطو « في السياسة » ، وفي حركتها الذاتية ، بحث في الجماعة الانسانية : نشوؤها ، تمايزها عن الطبيعة (مع ان الطبيعة أشياء والشيء من شاء !؟) واستحالتها أمة فدولة ؛ بحث هو النواة الصلبة لتأليف الارسوزي والخيط الهادي الى قراءته(١) .

هذا البحث يدلنا ، اذا ما تناولناه من منظور الدولة ، على الفارق الجذري بين الفيلسوف العربي والفيلسوف الاغريقي واضع اسس المعقولية الحديثة .

فدولة ارسطو هي معقولية الجماعة ، تتقدم عليها منطقياً ، وبما تستقيم من حيث هي جماعات ومؤسسات ، ومن حيث مستلزمات وجودها (الارض ، الدفاع ، الاقتصاد الخ) . والمعقولية طبيعية ، أي في لغة ارسطو مبدأ وغاية أو مصير ، « ما يصير اليه الموجود عند اكتماله »(١) .

---

(١) راجع بخاصة في (الجمهورية المثلى) بحث « ميزات الحياة الانسانية » صفحة ٢٩ وما يليها .

(١) « السياسيات » لارسطو ١٢٥٢ ب ٢٥—٣٠ . أيضاً ١٢٨٠ ب ٢٥ — ٣٥ وهو الترقيم المعتمد دولياً . راجعه في ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة التي أشرت اليها . بامكان القارىء أن يراجع أيضاً (دستور الاثينيين) لارسطو . المترجم والناشر نفسها .

أما دولة الارسوزي فوسيلة غايتها ليست في ذاتها بل في الأمة ، تحمي حقيقتها (١٠٢) (١٤) ، وأصولها في هذه أو في الحياة . وتتبدى الدولة فيما يقول الارسوزي ، حدساً مشتركاً بين أعضاء المجتمع ، موضوعه الكيان الانساني (٦٦) ونزعة هدفها احقاق الحق (٢٥) ، فالاولوية للأخلاق (٣٥ ، مايلي) .

ذلك أن المجتمع ، فيما يرى ارسطو ، مجموعة روابط موضوعية يحددها القانون . ولهذا فمحور دراساته السياسية انظمة الحكم ، يعددها ويصنفها ويقارن بينها ، ويحيل الى ١٥٠ من الدساتير التي كانت مطبقة فعلا في بلاد الاغريق . أما لدى الارسوزي فثمة اساس آخر سابق على التشريعات واليه تستند هذه ، هو القرابة (١٥) أو ما يسميه التعاطف الرحماني . لان الجماعة ، كما تبدو له في تجربتنا الاولى ، عناية (من المعنى) اي مجموعة وظائف مترابطة عضويا (٦٠) تكتمل في الامة القائمة وجوديا قبلها ، والتي ربما كانت حيث يفصح المعنى عن ذاته بأكمل شكل .

فالخلاف على الواقع الاول : أهو المعقولية أم الحياة ؟ أهو الدولة أم الأمة ؟ ومن الجدير بالتشديد عليه هو انه لاتوجد في اللغة الاغريقية كلمة تؤدي ما نسميه (أمة) وما يسميه الغرب الحديث (قومية) في حين أن الفيلسوف العربي القومي الأول ، اي ابن خلدون ، يرى ان عمر الدولة لايتجاوز الاجيال الثلاثة (١٢٠) سنة . أما الأمة فلا عمر لها لأنها مستمرة . والارسوزي يستجيب على طريقته لابن خلدون ، اذ الدولة عنده صورة بمعنى الصيرورة ، حقيقتها الآية المثلى التي هي الامة (١٨٢) . ويذهب أحياناً الى أبعد اذ يقول عن الدولة انها ظل هذه الآية (١٠٢) .

والخلاف أيضاً على الجماعة الاولى التي تتشكل ، انطلاقاً منها ، الجماعة الكبرى : أهي المدينة (بالاغريقية : بوليس ، ومنها بوليتيكا أي السياسة والجمهورية) التي تقوم على التنظيم الاداري والاقتصادي ، تحركها الصراعات الطبقية وغيرها ، أم القبيلة التي هي أسرة كبيرة ، والتي ، وان تحولت الى مدينة ، تبقى القرابة لحمتها الداخلية ، والخلق (ومنه الاخلاق) محركها ، يبلغ ذروته في البطولة الفردية ؟ ان الارسوزي ، اذ يكثر من الشواهد الشعرية القديمة ، يدلل على أن المواقف النموذجية وما تتطلبه من تضحيات

(٢) الأرقام بدون أية اشارة أخرى تحيل الى صفحات المجلد الثالث .

(٣) راجع في المجلد الثاني بحوث الارسوزي المستفيضة عن الأمة .

هي التي تستثير في النفوس، أثناء الازمات، حس التضامن العضوي، أي «العصبية» بلغة ابن خلدون.

ولدى تشرين الخبر اليقين.

وحدة احراجية

ثمة فارق ثالث (وليس الأخير) يكمل ماسبق. الحياة معنى مبدع لذاته، يقول فيلسوفنا، والأمة آية من آياتها (ربما الأول). فالدولة موجّه (١٦٧) لفعالية الأمة وحسب، تجيد التوجيه بنسبة اقترابها من خط هذه الأمة. أما هيجل، مشرع الدولة الحديثة، والذي استخلص مايترتب على سياسيات أرسطو وبقية الاغريق من نتائج، فيرى في الدولة «المعقولية بذاتها ولذاتها». يقول هذا ويضيف: انها الوحدة الجوهرية التي هي غاية مطلقة(١). قد يناقش المرء الى مالانهاية له فيما اذا كانت الدولة في ماهيتها هي هذا أم لا. ولكن لايسعه الا الاعتراف بانها اليوم، تمنح لذاتها هذه المرتبة وما يلزم عنها من نتائج. انها تعلق الحياة وفنها وتفتحها من الداخل نواة (ومنها النبة) تصبح شجرة، تعلق المنهج الفني ... لتضع نماذج اجرائية للاقتصاد والسياسة، والادارة والثقافة، نماذج تحسبها رياضياً وتجبر الحياة التي استحالت، هي وعفويتها، مادة خاماً، على الانتظام ضمن هذه الاطر المفتعلة. واذا كانت الدولة في ابان صعودها فانها تقطع الأمم الأخرى اجزاء، تركب هذا على ذاك، وذاك على آخر، تبعاً لميزات القوى العالمية. انها دولة الجماهير، تطالب بحق الاشتراك في تقرير المصير، رحمانياً أو غير رحماني، دولة الصراعات الكبرى بين الطبقات بين الكتل السياسية، دولة الانتاج والاستهلاك، فالبيروقراطية المتخصصة، كما رأى هيجل، أداتها، فيها الداء والدواء، لاشعار آخر.

لم يكن الأرسوزي جاهلاً بهذه الامور. وانما اربكته رغم لهجته التقريرية اربكه الانتقال من الحياة وعفويتها الى العقل ومخططاته الاجرائية، او تحقيق الحياة في مؤسسات(١). فالتعارض واضح في كتاباته بين ايمانه (ايمان العرب كلها)

---

(١) مبادىء فلسفة الحق، الترجمة المذكورة، الفقرة ٢٥٨، صفحة ٢٧١–٢٧٢

(١) نلاحظ هذا الارباك في مقالات «التربية السياسية» بخاصة عند شرح معاني البورجوازية والبروليتاريا والاشتراكية العلمية وغيرها.

بالزعيم البطل وبين الديموقراطية التي ارادها كاملة للشعب كله ، بين الاشتراكية التي جرته الاحداث المتسارعة الى الأخذ ببعض مستلزماتها ، والاستقلال الفردي الذي كان يحرص عليه والذي رآه في الملكية الخاصة المحدودة (لكل فلاح حقله وبيته ، لكل عامل حصة في معمله) ، بين التنظيم النقابي الذي نادى به في اواخر حياته والتعاطف الرحماني لحمة الجماعة الداخلية ، الخ .

ويبدو ارباكه واضحاً في موقفه من النظام الرئاسي ، أدانه بعنف مع أنه مبدئياً أقرب شكل من أشكال الحكم الى ماكان يريد في قرارة نفسه . أدانه وتراجع(٢) ثم لطف الادانة . وبعدها عاد الى الادانة من منطلق آخر(٣) .

أجل عرف الارسوزي مستلزمات الدولة الصناعية الحديثة ، أقله بعضاً منها . ومع ذلك أصر وأصر على الرحمانية أساساً للامة وللدولة ، للموجودات وللوجود ، والواقع انه اصر على الوحدة . اذ انه ، أياً كانت المرحلة وضروراتها ، فيجب أن تكون ثمة شخصية قوية ، التاريخ حدد خصائصها النوعية ، وهي التي تتلاءم مع الظروف الجديدة لا المؤسسات ولا النماذج الاجرائية ، لا الايديولوجيات ولا الفلسفة . فهذه ، بما فيها الدولة ، ان هي الا وسائل غايتها الامة ، الامة وحسب .

وعرف أيضاً بمراجعته المستمرة لتاريخنا وتاريخ الامم (وقد كان يوماً مدرساً للتاريخ) أن هذا لا ينتقل من مرحلة الى اخرى الا بحركة ذاتية ، العوامل الاخرى تحرضها عاجزة عن تحديدها . ولما كان تاريخنا صراعاً مستمراً بين الوحدة والتجزئة ، لما كنا اليوم نتبنى الوحدة التقدمية الاشتراكية وممارستنا مازال جاهلية — عشائرية ، فلا سبيل لنا الى الوحدة الا في التلاحم العضوي ، القانون وما يفترض من علائق موضوعية بعد من ابعاده .

أجل نحن كذا ، أمة في اقطار واقطار في أمة ، سيان وضعت هذه الثنائية

---

(٢) الادانة الأولى في مقال نشره الارسوزي في مجلة الجندي بعنوان « الجمهورية المثلى » وعندما نقله الى الكتاب الذي يحمل هذا الاسم ، أسقط الادانة التي كان يجب أن تقع صفحة ١٨٨ من الطبعة المذكورة وقد احترمت اللجنة ارادته .

(٣) في مقال سوف ينشر بنصه الكامل في المجلد الخامس حيث موقعه الطبيعي .

في اطار افلاطوني – افلوطيني (تعارض الوحدة والكثرة) أم في غيره . فيجب علينا أن نعود الى الجذور حيث وجودنا ، حيث الشعب . ولهذا ، الأولوية في الحقوق ، عبر عن ذاته مباشرة أم بلسان زعيم بطل ، اذ المهم هو اختراق جدارالقدر (الظروف الخارجية) للانطلاق في الفسحة الرحبة ، فسحة الحرية .

وهذا لايتحقق الا اذا كانت لنا رؤية شاملة تجمع بين القديم والحديث ، بين القومي والأممي . فالعقل بأوسع وأصح معانيه هو مغامرة النظر لاتنفصل عن مغامرة العمل . يلي العقل العلمي المحلل الذي يحقق الرؤيا على مراحل .

هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فان العقلية العشائرية لايمكن أن تتجاوز ذاتها الا بالتضحية ، بالفداء . وفي ساح المعركة يكتشف المرء طريقه .

ومرة أخرى . عند تشرين الخبر اليقين . فهو بدء الطريق والطريق طويلة .

انسان يذكر

رؤيا الارسوزي تتركز في المعنى .

المعنى ؟ لا تسل عنه ، فالحدس الاول يسوّغ ولا يسوّغ . كل مايمكن أن يقال عنه انه المثل الافلاطونية وقد امتصت الواقع برمته. وفيلسوفنا يشدد على هذا عندما يقول عن مثاليته انها مطلقة .

ومع ذلك فلديه شيء يفلت من المثالية والواقعية وبقية التصنيفات المدرسية التي غالباً ما تأتي متأخرة .

وقوميته لا تشذ عن هذه القاعدة ، وان كانت مشبعة بعناصر مستمدة من الرومانتيكية الالمانية كما قلت .

ودولته لا تنتظم في أي من الأطر المعروفة عن الدولة ، لا هي ولا تصنيفاته لأنظمة الحكم ، الرئاسي منها والبرلماني ، الشعبي والليبرالي وغيرها وبقية الأمور . كلها ، ان هي الا مواقف من أحداث صيغت بشكل منظومة فكرية . فالتناقض في الصياغة .

كذا كان ادبنا الأول : حدث يحيل الى دلالة (آية) يسعى اليها وهي دوماًتفلت منه ، فالموقف قراءة عملية ونظرية في آن .

والقراءة هذه خبر لاتفسير ، ذكر لاتعقيل .

لاتوجد ، بالنسبة للعربي في اصالته الاولى ، طبائع ثابتة كما لدى افلاطون وارسطو ، طبائع تمكن الفكر من صياغة معايير يقيس بها الوقائع . كما لاتوجد لديه علائق ناظمة لوجـود الموجود كما لدى هيجل وماركس واللغويين المحدثين ، علائق يستنبط الفكر ترابطها الديالكتيكي بحيث يجعل التاريخ يواصل مسيرته على شكل معقول .

والفلسفة العربية ، اذا أخذت الكلمة بحرفيتها ، تناقض في الكلام ، اذ إن الفلسفة ، كما فهمها مؤسساها أفلاطون وارسطو وكما هي عليه حتى الآن ، العلم الكلي ، منه تشتق العلوم ، والمعقولية الاولى بها تقاس المعقوليات . مع ذلك أصر الارسوزي على وجود فلسفة عربية خالصة .

الفلسفة ملء التعبير . ومع ذلك فالارسوزي يدين الفكر العربي برمته ويخالف الموروث الفلسفي كله ليؤكد ان فلسفتنا مضمرة في لساننا .

والحق بجانبه بمعنى ما . لا لأنه كشف عن هذه الفلسفة ، فتآليفه محاولة أولى لها ما لها وعليها ما عليها . وبالنتيجة كتب الرجل تحت ضغط الظروف كما نكتب كلنا عندما نريد لكتابتنا ان تكون فكرية . الحق معه لانه ادرك بعفوية خارقة ان الثقافة العربية — ماضيها وحاضرها ومستقبلها — مرتبطة بلسانها ، لسان وحده بين الألسن الحية ، كاشف عن الصراع العميق بين القديم والجديد ، بين الأصيل والحديث ، تراوح بينهما ، كما بين الوحدة والتجزئة ، بين العقل القبلي والعقل العقلي .

ان لقاءنا الاول مع أرسطو لم يؤت أكله كلها . غلبه المنهج الفني وأمور أخرى قد اكتب عنها يوماً . وبانتظار اللقاء الثاني — هذه المرة مع الحـداثة — فان أدبنا ، القديم منه والحديث ، في اجمل وأنبل ما أعطى ، خبر ، حشروه في صنوف ما أنزل الله بها من سلطان وبقي ، خبراً . والخبر بمقياس الخبر .

فاتنا الخبر الأول ، أما الثاني أفننتظره كما ينتظرون غودوت ؟.

الارسوزي ، هذا الطفل العبقري ، كاشف . ما يكشف عنه هو المرحلة التاريخية الراهنة : صراعاتها وتناقضاتها ، اداتاتها وتسوياتها ، طرقها المسدودة وطرقها المفتوحة ... وقضايا كبرى أخرى .

راكم الحدث والبرهنة ، الاسطورة والتحليل ، القصة والمفهوم ، الفكاهة والعلم ، الغضب والتسامح ... راكم مارأى وما اعتقد انه رأى ، راكم وسخر ، سخر التاريخ الفلسفي والسياسي ، الرسل والأنبياء ، وعباقرة الانسانية ... استخدم الوسائل كلها ليكشف ويخبر .

والكشف ، هو أيضاً ، بدء طريق ، طريق شاقة ، طريق العربي الى العقل .

ما أخبر عنه هو اننا ، يوماً ، قرأنا دلالات الكون الكبرى ، أيات هذا الوجود . تلك التي حاول تعقيلها ورثة أفلاطون وأرسطو ولما ينتهوا بعد ، بهذا المعنى ، به وحده أقول ان كلا منا يكمل – الأصح : أكمل – الآخر .

وبالنتيجة فالخبر ذكر .

و « الذكرى تنفع المؤمنين » .

* * *

الدكتور عزة مريدن

غرائب الحياة وعجائب الكون

في الدرس الافتتاحي ، الذي ألقاه العلامة الكبير (كلود برنار) حينما أسند اليه تدريس علم الفسيولوجيا، قال جملته الخالدة: لو استطاع الانسان أن يعرف أسرار الكون كلها ، وهذا شيء أقرب الى المستحيل ، فان أسرار الانسان وحده ، هذا المخلوق العجيب، يظل معظمها مغلقاً عليه ، ولتبقى في نظره أسراراً غامضة ، تختفي وراءها أسرار غامضة.

وقديماً تأمل شيخ الصوفية ، محي الدين بن عربي ، في هـذا الكون العجيب ، ومايضم بين جنبيه من غرائب وعجائب ، فقال بيتيه الشهيرين :

دواؤكَ فيك ولا تشعر ... وداؤك منك ولا تُبصر
وتحسَبُ أنك جُرمٌ صغير ... وفيك انطوى العالمُ الاكبر

كيف لا ، والانسان الذي يقف في القمة بين المخلوقات ، بما يملكه من تركيب جسمي ومن عقل وحواس قد استطاع أن يكتشف منذ مابدأ وجوده على سطح هذه الأرض ، الكثير من أسرار هذا الكون العجيب ، ومن أسرار جسمه ونفسه ، ولكنه مع كل ذلك، يبقى محاطاً بأسوار قوية هائلة ، عليه أن يجد . يعمل آلاف السنين ، لاختراقها والوصول الى بعض ماوراءها ، فهناك أسرار الخليقة والتكوين ، وأسرار كثيرة أخرى . لاتزال تشغل بال الانسان ، دون أن يستطيع التوصل الى الحقيقة ، فهو مافتىء يبحث عن نفسه وسر وجوده ، وعن كنه حياته في جسمه وعقله ، في شعوره وادراكه ، وقامت الفلسفة تبحث وتنقب ، فكان لكل فيلسوف رأيه ونظرياته ، ولكن واحدة منها ما أصابت كبد الحقيقة ، بل ظلت مجرد آراء ونظريات ، وكل يدلي بحجته في جدل وسفسطة ، وتلاعب بالمعاني والألفاظ. واذا كان الانسان قد استطاع أن يكتشف بعض الخفايا والأسرار، منذما نما عقله وفكره ، ومنذما اتسع نطاق العلم والمعرفة ، فان مابقي من مجهولاته ، يظل أكثر عدداً من معلوماته ، فهذا العقل الالكتروني مثلاً ، الذي ابتكره عقل الانسان في عصرنا الحاضر ، ولقنه من المعلومات مايقضي عليه بالاجابة عن المجهولات ، يستطيع أن يمنح الانسان في جوابه ، مالا يقوى الانسان على معرفته ، باستخدام عقله الجبار الذي ابتدع العقل الالكتروني . وأدت سنة الكون الى تسلسل معارف الانسان ، والى اكتشاف مختلف العلوم والفنون ، واستطاع أن يدرس ويحلل معظم القوى على سطح اليابسة ، وفي أعماق البحار وأجواء السماء ؛ وسخر الشمس والقمر والكواكب ، واكتشف عجائب الحيوان والنبات والجماد ، ودرس خصائص البحار وما فيها ، واستخرج منها ما يأكله أو يتزين به ، وما ينفعه في تجارته وصناعته وزراعته ، وسبر الارض وأعماقها ، واستخرج منها المعادن الكثيرة والاملاح المختلفة ، مثلما استخرج الذهب الاسود ، عصب الحياة الحساس ، في يومنا الحاضر، وطار في السماء فقرب المسافات بين جوانب الارض ، وابتدع الهاتف السلكي والبرقي ، والمذياع والتلفاز ، وعرف قوة البخار والكهرباء ، واستخدم النور والراديوم والاشعة المجهولة ، كما وجد أخيراً ، أشعة جديدة ، شغلت بال العلماء بعجائبها وأسرارها ، تنطلق من خلال حجر شفاف يشبه العقيق ، عرفت بأشعة (لازر) وقد أخذ يسخرها في كثير من حاجاته ، في السلم والحرب ، مثلما سخرها في الطب وغيره.

ولقد سار الانسان من عيشته البسيطة البدائية ، نحو الطريق الافضل ، فأقام بعض المدنيات منذ القرون الأولى ، حتى القرون الوسطى ، وقد اندثر غير قليل من هـــذه المدنيات بتأثير عوامل مختلفة ، ولا نزال نشهد آثار مابقي منها ، في خرائب بابل وتدمر وبعلبك ، وفي الاهرامات ومكتشفات رأس شمرا وصيدا ، وآثار العرب الرائعة في الاندلس وسوى ذلك من الآثار البائدة ، الدالة على أن تاريخ الانسان في حيـاته ، كان مستمراً في الصعود والهبوط ، وفي الارتفاع والانخفاض ، ولكن الواضح الجلي ، أن البون شاسع بين الأمس البعيد والقريب ، وبين اليوم الحاضر ، ففي الحقل العلمي والفني والاجتماعي، تبدلت الارض ومن عليها ، كما تبدلت وسائل العيش والحياة ، واختلفت نظرة العالم الى شؤونه ، بعد أن قامت فيه نظم ومواهب ، وعلوم وفنون ،وبعد أن كانت الدهشة تستولي على الانسان ، من اكتشافات عصر البخار والكهرباء، أصبح ينظر اليها اليوم كما ينظر الى البدهيات من الأمور ، وهو في عصر الذرة والعقل الالكتروني والسفن الفضائيـــة .

وأدت الابحاث والكشوف المختلفة ، في العلوم الطبيعية والكيماوية والرياضية ، الى بلوغ الانسان غير قليل من أمانيه الغالية العزيزة ، بعد أن عرف المعادن وأشباهها ، وتركيب المواد العضوية واصطناعها ، واستخدام التراب وما فيه من أحياء متناهية الدقة والنمو، ليكتشف المرديات ، التي ابتدأت بالبنيسيلين ، ثم بباقي السلسلة ، الى أن عرف منها ماهو أشد وأقوى وأفعل ، كالريفادين الذي يشفي بعض الأمراض في يوم أو يومين ، بعد أن كان شفاء هذه الامراض يحتاج الى شهور عديدة ، يقضيها المصاب بالألم والعـذاب ، أو تفضي به الى الموت ، واستطاع أن يفتح علبة الدماغ العظمية . لينظفه من الخراجـات والاورام ، وليربط الشرايين النازفة ، ويقطع أجزاء من المخ او العروق أو الاعصاب. كما استطاع أن يفتح الصدر ويخرج القلب من بين يديه ، ليرمم ماتخرب فيـه ، بعد أن يعيض عن وظيفته بقلب اصطناعي ، يحقق الدوران في سائر البدن ، أو يضع فيه جهازاً كهربائياً ينظم حركاته ، أو ينتزعه كله من مكانه ، ليزرع قلباً جديداً على طريقة قطع التبديل. ولعل عقل الانسان قد بلغ القمة أو يكاد ، حينما استطاع أن يعرف الذرة وكنهها ، وأن يستخدمها في النافع والضار ، وأن يتوصل بها الى اختراق الآفاق ، حتى يبلغ القمـــر والزهرة والمريخ ، مثلما استخدمها في صنع الصواريخ والقنابل الجهنميـــة ، الذرية أو الهيدروجينية .فهذه الذرة وما أدراك ما الذرة ، وهل كان(اينشتاين) حقـاً مكتشف أسرارها ، أم سبقه الى تصورها ، الجلدكي – العالم العربي صاحب الشذور ، الذي تخيـل تركيبها ودوران أجزائها وانشطارها ؟ وان الحيرة لتتملكني كلما قرأت أبياته ،التي لايشك

أحد في أنه يصف بها الذرة ، شبه مانصفها به اليوم ، حين التحدث عن البروتون والنوترون المركزين ، والالكترون الذي يحيط بها . وليس ينكر أحد فضل (اينشتاين) في اكتشاف اسرار الذرة ، ولكن العدل والانصاف يقضيان ان ننسب بعض الفضل الى ذلك العالم العربي ، الفيزيائي الكيميائي ، الذي يقول ،

فشتان بين اثنين هذا مكوكب ... يدور وهذا مركزٌ للمراكز
وانها عند الحكيم لواحدٌ ... لأنهما من واحدٍ متمايز
فهذا على هذا يدور وهذه ... لها مركزٌ راسٍ بقدرة راكز
وبينها ضدان عالٍ وسافلٌ ... بقاؤهما فردين ليس بجائز
وبينها جسم مُشِفٌّ كأنه ... من اللطف فيا بينها غيرُ حاجز
فأعجِب بها من أربعٍ حالَ بعضها ... الى بعضها عن نسبةٍ في الغرائز

ولو اخذنا جسم الانسان مثلا ، لرأينا أنه ليس تلك الآلة الميكانيكية التي تتقلص عضلاتها ، وينبض قلبها ، وتتنفس رئتاها ، وتعمل أجهزتها وأعضاؤها ، كل فيما وجد له ، ثم ينتهي الأمر عند حدود هذه المعارف الغريزية ، وانما نجد هناك مجموعة من الأحاجي والألغاز ، يجد العلماء كل يوم ، لحل رموزها واكتشاف اسرارها ، فجب المعرفة منذ العصور القديمة حتى اليوم ، نزوة كانت وما زالت تدغدغ أحلام الانسان ، وتراود آماله وأمانيه ، ولسنا ندري ما يخبؤه الغد القريب او البعيد من اكتشاف المجهولات ، وجعلها بين يدي ابنائنا وأحفادنا ، من المسلمات البدهيات ، فالموضوعات كلها صعبة وعويصة من ذلك مثلا ، ما يحاول العلماء معرفته عن السرطان ، هذا الداء العياء ، الذي لا يزال الكثير من اسراره خافياً مجهولا . فنظرية أثر الاضطرابات النفسية في احداث الورم العصبي ، قد تكون مقبولة — على سطحيتها — ولكن ما الذي حدث حتى طرأ هذا الخلل على الجهاز العصبي وخلاياه ؟ ومثل هذا التساؤل يرد على نظرية (باور) التي تقول : إن خلية السرطان طائشة فوضوية ، انفصلت عن بقية خلايا الجسم ، واتخذت طريقاً جديدة في النمو والتكاثر ، ولكن ما الذي فصلها أودعاها لهذا الانفصال ؟ وهل يكفي هذا التعليل لادراك التطور الذي بدلها من حالها الاول ، الى خلية سرطانية ؟ ومثل هذا الغموض نجده في تعليل المعاوضة والمقاومة والدفاع ، أهي التمسك بالحياة ؟ أم هي عامل الشفاء الطوعي كما يقولون ؟ أم هي الطاقة الحيوية ؟ أم هو التنسيق بين وظائف الاجهزة والاعضاء ، كما يقول العالم (ألكسي كارل)؟ .

وهذا الطفل الرضيع بمنظره الفاتن البريء ، وهو يبتسم لامه ولا يبتسم لسواها ، انه كائن غرير ، لا يفرق بين الجمرة والتمرة كما يقولون ، ناقص الغرائز والتكوين ، فكيف يهتدي لثدي أمه ؟ أهو بشكلها في عينيه ، ام برائحتها في أنفه ، أم بصوتها في أذنيه ، أم بلمس جلدها بيديه الصغيرتين الناعمتين ؟ ليس بشيء من هذا كله ابداً ، فلقد اثبت علم الفسيولوجيا ، ان الطفل الوليد ، لا يرى كما نرى ، ولا يسمع كما نسمع ، ولا تقوى ارادته الهزيلة على امداده بما يطلب ويريد ، بل ليست له بعد ارادة ولا ادراك ، لان تكوينه لا يكون قد اكتمل بعد ، ومع جميع ذلك ، فهو يهتدي لثدي أمه ، ويبتسم لها فيثير حنانها ، فيدر ثدياها اللبن الغزير ، فما هو هذا الحنان الملازم لكل أم ؟ أهو قوة أم مادة ، وما سره وما حقيقته ؟ يقول العالم (لافوازيه) : المادة والقوة ، صنوان لا يفترقان ، فلا يمكن ان نتصور مادة لا قوة فيها ، ولا ان نتصور قوة متجلية في غير المادة . وظن العلماء وقتئذ ان العقدة قد انحلت ، غير أن العلم ما لبث أن طور وعدل هذا الرأي فقال : ان المادة والقوة ، صورتان مختلفتان لشيء واحد ، وان المادة هي الشكل المسبوك للقوة الكامنة فيها ، وان القوة تتكاثف وتتمالد ثم تبرز فاذا هي المادة ؛ آراء وحادثات عجيبة ، جدير بنا أن نردد فيها ما قاله (سبنسر) : ان الانسان عاجز عن ادراك حقيقة ما في هذا الكون من اسرار . هذه ذرة الفحم مثلاً ، ان تكاثفت واصبحت رباعية ، كما يعبر الكيمياويون ، تكون منها الماس الثمين الوهاج ، وان كان تكاثفها ثلاثياً فهي (الغرافيت) الفحم الشديد الاشتعال ، وان كان تكاثفها أقل من ذلك ، فهي الفحم العادي الرخيص الذي نستعمله للحرق ، وقديماً قال الكيمياوي العربي ، جابر بن حيان : ان القوة هي التي تكون العناصر المختلفة ، حينما تتجلى في المادة على صور شتى ، ولكن ما سر هذا التكاثف الذري ، الذي يبدل شكل المادة الواحدة ، فان قيل في تعليل ذلك : انه الضغط واللز والشدة ، فما هو سر هذا الضغط . ولماذا أدى بالفحم المبتذل الرخيص ، الى ان يصبح ماساً غالياً عزيزاً ؟ انها تعليلات جرينا على قبولها ، مع ما يحيط بها من غموض واسرار ، ولكنها لا تنقع غليلاً ولا تشفي عليلاً . واذا كان الغوص بعيداً في الاعماق ، لا يحرم الغائص بعد طول العناء من العودة بشيء من الغنيمة ، فان الباحث الدقيق لا يزال يرى أن الاسباب الحقيقية لمعظم ما نراه من ظواهر الكون والحياة لا تزال طي الخفاء محفوفة بالكثير من الأحاجي الغامضة المحيرة ، على الرغم من التقدم العلمي الكبير والمنجزات التقنية الهامة التي حققها ، اذ انه لم يتوصل بعد الى كشف الحقيقة الخالصة من شوائب

الشك والحيرة . يقول العلامة الفسيولوجي (شارل ريشه) : ان اصغر الخلايا الحية في جسم الانسان تحمل ماضياً قديماً ، قد يكون بعضه معلوماً ، كما تحمل مستقبلاً غامضاً مجهولاً لانستطيع مها حاولنا أن نسبر اغواره أو نكتشف اسراره ، واذا كنا نحن الاطبـاء ، قد درسنا التشريح والفسيولوجيا والعلوم الحيوية ، كما تعلمنا الامراض واسبابها ووسائل معالجتها ، فان كل هذا الذي تعلمناه يبقى سطحياً ان لم يقترن بمعرفة عميقة لابد منها لاطمئنان الفكر وراحة البـال والشعور باليقين التام . ولقد تحدث الدكتور (كريستيان برنار) ، اول زارع للقلب في فندق (فينيسيا) في بيروت ، حينما اقيمت له حفلة تكريمية ، قال : ان الوصول الى القمر انجاز كبير ، انهم يستعينون بالحساب والمعادلات والعقل الالكتروني ، أما نحن الاطباء ، فلا نستخدم هـذه الوسائل في الطب ، لأن الطبيب يعتمد بالدرجة الاولى ، على سلامة حسه ونفاذ بصيرته واصابة تقـديراته وصدق استنتـاجاته . يقول (هربارت) : النفس كائن بسيط ، لايملك في الأصل حالات ولا قوى ، ولكنها باتحادها بالجسم ، تشترك واياه في الوعي والوجود ، فيصبح للنفس عنـدئذ عمل أصلي لايحول ولا يزول ، صحيح أن الجسم هو الذي يضع القوة في النفس ، وهو الذي يوصل الغذاء الى الدماغ ، مركز التفكير الاول ، ويبعث بالدم الى الاجهزة لتؤدي وظائفها ، مثلما يبعث به للاعصاب ، مقر التنفيـذ الحسي والحركي ، ولكنه لا بـد في كل اضطراب نفسي ، أن يجرّ وراءه خللاً جسمياً ، مثلما يؤدي اضطراب الجسم ووظائفه الى خلل نفسي وعقلي . ففي قاعدة الدماغ مثلاً ، غدة صغيرة لا يزيد حجمها عن حجم الوزة ، تدعى رئيسة الفرقـة الموسيقية ، تفرز خلاياها المختلفة نحو ثلاثين مفرزاً مختلفاً ، تقوم على تنبيه الغدد المنتشرة في أنحـاء الجسم ، والتي يختص كلٌ منها بوظيفة هامة يؤديها ، ولولا قيام هذه الغدة النخامة بوظيفتها لما افرزت الغدد الواقعة فوق الكلية مـادة الأدرنالين ولا الكورتيزون ، ولولاها لما نشطت غـدد التوالد في الجنسين ، ولا در اللبن في الثديين . ويدعي كثير من الفلاسفة وعلماء النفس وجود قوى أصيلة ، سبقت وجود المادة ، وان العقل قد سبق الدمـاغ ، وأننا لا ننظر لأن لنا أعيناً ، وإنما وجدت عيوننا لتكون وسيلة للقوة الباصرة الموجودة . ومع جميع مايُعمل ويقال ، فان الكثير من أسرار الحيـاة والجسم والروح ، واسرار الطبيعة والخلق والتكوين ، والغرائز والصفات ، يبقى دون حل معقول مقبول ، يرضي الفيلسوف والطبيب والمشتغلين بالعلوم الفيزيائيـة والكيميائية والرياضية مثلمـا يرضي

الشاعر والمفكر والفنان وعامة الناس . ولقد انطلقت هـذه الحيرة شاعر المهجر الكبير (ايليا أبي ماضي) حينما قال في طلاسمه :

جئت لا أعلم من أينَ ولكني أتيتُ
ولقد ابصرت قدّامي طريقاً فمشيت
وسأبقى سائراً ان شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ، كيف أبصرت طريقي — لست أدري
أجديد أم قديم أنا في هـذا الوجود
هل أنا حر طليقٌ أم أسير في قيود
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود
أتمنى انني أدري ولكن — لست أدري
وطريقي ما طريقي أطويل أم قصير
هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغور
أأنا السائر في الدرب أم الدرب يسير
أم كلانا واقف والدهر يجري — لست أدري
ليت شعري وأنا في عالم الغيب الأمين
أتراني كنت أدري أنني فيه دفين
وبأني سوف أبدو وبأني سأكون
أم تراني كنت لا أدرك شيئاً — لست أدري
أتراني كلما أصبحت انساناً سوياً
كنت محواً أو محالاً أم تراني كنت شيئا
ألهذا اللغز حلٌ أم سيبقى أبديا
لست أدري ، ولماذا لست أدري — لست أدري

وسيظل المشتغلون بالعلوم والفلسفة والطب والإلهيات ، سادرين حائرين ، يجهلون كنه المؤثر وحقيقة الآثار . فقديماً ، واليـوم ، وإلى أن تقوم الساعة ، كانت اسرار الكون والحياة ، وستبقى ، مشغلة الفلاسفة والعلماء والمفكرين ، ومسرحاً لتطاحن المذاهب والآراء .

ومع ذلك فانه لا يجوز أن نغرق بالتشاؤم وخيبة الأمل ، فان البحوث

والكشوف العلمية والفنية ، الآخذ بعضها برقاب بعض في عصرنا الحاضر ، قد حلت غير قليل من العقد والمشكلات. حتى لقد تهيأ لنهم المشتاق الى المعرفة ، غذاء دسم يخفف ألم الجوع الى العلم ، فتحية الاعجاب والتقدير والعرفان بالجميل ، الى اولئك البحاثة اينا كانوا ، الى اولئك الجنود المجاهدين الصامتين، القابعين وراء المخابر والمجاهر، وبين الآلات والادوات ، ولا سيما الى اولئك الذين ينصرفون الى اكتشاف ماينفع الناس، وما يخفف او يزيل آلام الانسانية المعذبة ، كم أفنوا من عمرهم ، واحرقوا ذخائر اجسامهم وعقولهم ، كي يضيئوا السبيل الى الحقيقة والخير والنور ، فأزالوا من طريق الحياة كثيراً من اشواك الجهل والغموض ، وفرشوها بورود العلم والمعرفة ، الفواحة بالأريج العطر . يقول الفيلسوف (جول سيمون) : ان الأمة التي تحيي العلم وتبعثه قوياً بين ابنائها ، هي الأمة التي يكتب لها حق الحياة ، وان تكون العظيمة المرموقة بين الامم ، ان لم يكن اليوم ففي الغد القريب .

ولسوف يستمر تقدم العلم والمعرفة، وتغدو انسانيتنا الحاضرة ، بعيدة كل البعد، عن انسانية السالفين من الأقوام الغابرة ، أو الآتين بعد مئات أو آلاف السنين ، وما أشد العجب ، حين نتصور ، قياساً على ما يجري اليوم ، ماذا ستكون عليه حال الكشوف والمخترعات ، وكيف يكون تقدم العلم والفن ، وكيف يكون مصير الانسانية ؛ لقد كانت المَجَرّة مثلاً وحدة فلكية من النجوم والكواكب ، ثم اكتشف العلماء مجرات ومجرات، منفصلة عن بعضها بفضاء لايمكن أن يقطعه النور في أقل من ملايين السنين ، وهو الذي يقطع في الثانية الواحدة ثلاثمائة الف كيلو متر ، مثلما أدت البحوث العلمية الاخيرة بعد معرفة الذرة وعناصرها الى الكشف عن كثير من الحقائق الاخرى ، عن طبيعة الزمان والمكان ، عن الضوء والمادة وعمر الارض ، عن الشمس والقمر واجواء الفضاء ، وتحول الانسان بذلك من مخلوق يرتجف فرقاً لحوادث الطبيعة ، الى انسان يقدّر ويعرف ويُصرّف ، ولو كانت اللوحة لاتزال تختلط ببعض الظلال .

يقول العلامة (ألكسي كارل) : إن الانسان لأقدر مما يتصور عقله ، والعقل قبس مضيء ينثر الاشعة فيما حوله ، أشعة قد تكون نافعة خيّرة نيّرة ، وقد تكون مؤذية محرقة قتالة . وانه لمن المؤسف حقاً ، ألا يكون العلم ، وهو عماد الحياة الحاضرة في الامم كافة ، قادراً على توجيه العقل في طريق سوية دائماً ، فكم تصرف العقل بالعلم ، فكانت على وجه الارض شرور وآثام . وهذه الحروب وادواتها الجهنمية ، هي من صنع

العقل والعلم متساندين ، بعيدة الشبه كل البعد ، عن تساند العقل والعلم ، في اكتشاف الجرائم والادوية وزرع القلب .

يقول (غوستاف لوبون) : لابد في كل أمر يقع أثره امام الانسان ، من قبس يضيء العقل وينبه الشعور ، ويثير الذهن ويقدح زناد الفكر ، ولا تخترق اشعة هذا القبس ، علبة الدماغ العظيمة ، الا اذا كانت تجد بين ثنايا ذلك الدماغ ، موئلا لها ومستقراً ، فتنزل فيه عندئذ على الرُحب والسعة . وليس ينفرد الانسان وحده بهذا النور الوضاء ، بل ان كل مخلوق على سطح هذه الارض ، ليشارك ، على تفاوت درجاته ، وبمقدار نمو عقله وحواسه ، بما يستطيع المشاركة فيه : فهذه النحلة الصغيرة ، التي تركت جماعتها وسارت هائمة في البراري والحقول ، تسعى وراء رزقها متنقلة من زهرة الى زهرة ، ومن خميلة الى خميلة ، حتى اذا استأنست بموطن يحلو فيه العيش ويطيب ، رفعت قرنيها اللامسين وثبتتهما على حال جديدة ، فما تلبث حتى تأتي اليها جماعتها ، فما شأن هذه اللوامس المرفوعة ؟ أهي عمود المذياع أرسل الى جماعة النحل أمواجاً كهربائية أو صوتية ؟ وما مبلغ هذه القوة الكهربائية ، أو هذا الصوت اللاسلكي ، ترسله نحلة صغيرة ، تستطيع بها أن تجمع جماعتها .

عفواً ، فما أمة النحل بالضئيلة ولا بالحقيرة ، بل هي امة الاعاجيب والاسرار ، انها تضرب المثل الأعلى في السعي والدأب على العمل ، انها تعلم الانسان حسن الاختيار ، حينما ترشف من أزهار البراري والحقول ، وان في الشهد الذي تلفظه برحيقها ، لسراً عجيباً من اسرار الصناعة الكيماوية ، ففيه الشمع والسكر ، والمعادن والفيتامينات ، وفيه العطر الشهي والطعم اللذيذ ، وان بيتها السداسي العجيب ، فيه من حسن الهندسة واتقان البناء ، ما يحتاج معه المهندسون والبناءون ، الى آلات وادوات ليست في حوزة النحل ، وهي قد ادركت بحسها الدقيق ، ان الاختصاص وتوزيع الاعمال ، سر من اسرار النجاح ، فأقامت عليها رئيسة ، وبنت أركان ملكها بأيدي العمال والعاملات ، وخصصت في بيوتها ملاجيء للاطفال ، لتلك النحيلات الصغيرات ، التي ستقوم على سواعدها ، أركان الملك العتيد .

واذا عدنا الى تأريخ الانسان ، وعرفنا التقارب والشبه المطلقين ، بين كل شخص وآخر ، عجبنا كيف أخذ الناس يتاز بعضهم عن الآخر ، شكلاً ولوناً ، جمالاً وقبحاً ، ذكاء وغباء ، صحة واعتلالاً ، فما هو السر في جميع ذلك ، وهل كان هذا التايز وليد

المصادفة المجردة ، ام ان هناك اسباباً عديدة ، تدخلت في احداث ذلك ، فاذا لم تعد كلمة المصادفة موجودة ألا في أذهان الجهال والمتواكلين فان اولئك الذين لايقعدهم حب المعرفة واكتشاف الحقيقة ، عن البحث في اسرار مايجري على سطح هذه الأرض ، يدركون بالعلم والبحث والتنقيب ، أنه لا أثر بدون مؤثر ، ولا نتيجة بغير سبب ، ولكن الى اين ترد هذه الاسباب والمؤثرات ، وما الذي يتدخل في إحداثهـا ، وهل هي مادية أو معنوية ، وهل تنبعث في الانسان من حنايا الجسم كافة ، أم هي تكمن في مكان معين من أجهزته وغدده وأعصابه ؟

لقد قيلت في تعليل ذلك نظريات كثيرة ، ثبت بعضها بعد اكتشاف المورثات (جينات) ، ولا يزال بعضها الآخر ، مستوراً وراء حجاب كثيف ، لاندري متى يخرقه العلم ، ولعل ذلك قريب .

سئل العالم (آينشتاين) ذات مرة ، لماذا تغير الناس ، فأجاب ، لأنه تغير طراز حياتهم ومعيشتهم ، فتغيرت طبائعهم ونفوسهم ، فهل هذا الجواب صحيح صحة تامة مطلقة ، أم ان تعاقب السنين الطويلة ، على وجود البشر في أقاليم واجواء مختلفة ،بهوائها ومائها ، بحرها وقرها ، بخيرها وشرها ، هو الذي يثير الاعصاب ووظائفهـا ، والغدد ومفرزاتها ، والأجهزة وغرائزها ؟

غير ان التساؤل يبقى موجوداً ، ماهي الاسرار العميقة في هذا التحول ، الذي لم يكن وليد عمر قصير ، وانما يرجع تاريخه الى مئات آلاف السنين؟ يقول العالم (فرنه) : ان في جسم الانسان قدرة على التنبه والتكيف والتفاعل ، يمكن مراقبتها وقياسهـا والتجربة عليها ، وهي التي أدت الى تمايز الألوان والاشكال ، والعقول والعـادات ، وفرقت الناس الى فئات وفئات ؛كلام جميل في ظاهره ، ولكن هل وفق الى حل العقد والاسرار ، ما أظن ذلك ، فاننا لنجد العائشين ، في ظروف وأمكنة وشروط متشابهة، في المنطقة الواحدة ، ليس فيهم واحد مثالي ، بل هم مفترقون متمايزون ، مما يدل على ان وراء ذلك عوامل أخرى كثيرة ، معلوم بعضها ومجهول اكثرها ، وهي التي أدت الى هذه النتيجة العجيبة .

واذا كان أثر الوراثة لاينكر ، فاننا كثيراً مانقف مشدوهين ، أمام بعض المفارقات التي لاتتبع نظاماً معيناً ثابتاً ، على الرغم مما جاء به (ماندل) وأنصاره ، بل إن هناك عاملاً خفياً أشد وأقوى ، إذ ان قوانين الوراثة الاساسية ، وان كانت تكون قاعده

أصلية ، فان الوراثة قد تكون مسيرة الى طريقة أو اخرى في إظهار كوامنها ، ولن نعدم أن نسوغ هذه الحوادث النادرة ، وكثيراً ماسمعنا عن حوادث الخلاف بين زوجين أشقرين ، لأن أحد وليديها جاء أشقر اللون ، وجاء الولد الثاني أسمر ، مع أنه لادخل للزوج أو الزوجة في ذلك ، وانما قد يتصل الأمر بالجدود ، وربما بأجداد الجدود الذين تحدر منهم أحد الزوجين أو كلاهما ، وفضلاً عن ذلك ، فان قرابة الدم ، تضخم الموروثات ، لذلك جاء في الأثر ، إغتربوا لاتضووا ، أي تزوجوا بالغريبات عنكم ، لئلا يأتي ولدكم ضاوياً هزيلاً ، فان الزواج من البعيدات ، يصلح في الأسرة مافسد فيها ، حتى إذا مرت أنسال ثلاثة ، اختفت ، أو كادت ، تلك الصفات الرديئة ، ولقد دلت الاحصاءات ، على ان عشرة بالمائة ، من الخرس والطرشان وخمسة بالمائة من العميان ، وخمسة عشر بالمائة من الخرق البلهاء ، كانوا نتيجة الزواج بالقريبات ولا سيما ابناء العمومة او الخؤولة ، وتدلنا الحوادث الكثيرة ، على بعض المفارقات التي تختارها الوراثة في انتخاب طريقها ، ومنها مثلاً أن رجلاً طويل القامة دميم الخلقة ، تزوج امرأة جميلة الخلقة قصيرة القامة أراد بذلك أن يكتسب أولاده الطول منه والجمال من أمهم ، فاذا أولاده يجيئون قصاراً كأمهم ودميمين مثله ، ولتنقل الوراثة معظم صفات الأبوين و الأجداد ، الخلقية والخلقية ، وأكثر الميول والعادات ، كالقبح والجمال ، والكرم والشجاعة ، والمروءة والوفاء ، والرسم والغناء ، ولو شذت عن ذلك بعض الحالات . تلك هي عجائب الحياة وغرائزها ، فما هو سر هذه الغريزة ، وأين يقع مقرها في جسم الانسان ؟ أهو في خلايا الجهاز العصبي المركزي ، أم في بقية الاجهزة والاحشاء ، أم في الغدد وكل الاعضاء ؟ إن هذه الغريزة تنطلق من كل المورثات الموجودة في خلايا الجسم كافة ، وهي التي تنقل وراثة الخلق والتكوين ، مثلما تنقل الصفات والميول والعادات ، ولا بد في هذه المناسبة ، من الاشارة الى أمر ظل عهداً طويلاً وما يزال ، مدار جدل واختلاف بين الرجل والمرأة . وأيها المسؤول عن إنجاب الذكور أو الاناث ، الا فلنعلم ان اكتشاف المورثات في نطفة الرجل ، اثبت بما لايقبل الشك والمناقشة ، على أنه هو المسؤول الأول والاخير ، عن انجاب الذكور او الإناث ، ولله در تلك الاعرابية ، التي هجرها زوجها ، لأن كل أولاده كانوا إناثاً ، فلما مر ذات يوم بالقرب من دارها ، رددت على مسمعه هذين البيتين ، تدافع بالحق عن نفسها :

مالأبي الذلفاء لايأتينــا ... غضبانُ أنْ لم نلدِ البنينا

تالله ماذلك في أيدينــا ... وانمــا نعطيه مايعطينا.

ويظل التساؤل قائماً ، لماذا اختص المخيخ بحفظ التوازن ، واحتضنت البصلة والنخاع ، لوى والياف الاعصاب ، وما هي السيالة العصبية ، التي تشبه القوة التي يحملها السلك الكهربائي ، والروح نفسها ماالروح ؟ أهي الدم كما أراد ان يقول بعض الأقدمين، مستدلاً على ذلك ، بمفارقة الحياة ، حينما يستنفد النزيف هذا الجوهر الثمين ، أو تعود الحياة اليه قبيل مفارقتها الجسم ، اذا أسرعنا بنقل الدم اليه ، وهل الروح هي الدماغ ، حتى اذا أصابه مكروه شديد مات صاحبه ، وهل هي القلب ، حتى يموت الانسان حين وقوفه عن التقلص والحركة ، إلا اذا أسرع المسعف بتمسيده من الظاهر ، أو شق الصدر لتمسيده من الباطن ، فتعود الحياة اليه ان لم تكن فيه علة أساسية ؟ أم هي الغدد المنتشرة في انحاء الجسم ، والتي تؤدي مفرزاتها الى ترابط ذلك النظام الحبوي العجيب ؟ أم هي كل ذلك جميعاً أم هي شيء آخر ، كان وما زال وسيظل مجهولاً الى الأبد ، وما هو سر تلك المخلوقات الدقيقة ، المتناهية في الصغر ، حتى لاترى إلا بالمجاهر العادية أوالالكترونية والتي اذا ما احتلت بدن الانسان ، لاتلبث أن تتكاثر فيه وتفرز السموم ، ثم توقع السليم مريضاً طريحاً ، بعد أن كان قوياً عتيداً ، وهل صحيح انها هي كل شيء في حدوث المرض؟ لقد تحدى العالم (بيتانكوفر) زميله العالم (روبرت كوخ) مكتشف جراثيم الكوليرا، ورفض أن تكون هي سبب المرض ، ثم تناول أمام جمع من المشاهدين ، أنبوباً مملوءاًبتلك الجراثيم ، وتجرع جميع مافيه ، ومع ذلك ، وعلى الرغم من هذه المخاطرة ، فانه لم يصب بالكوليرا ، أما الجراثيم التي ابتلعها فقد كانت جراثيم الكوليرا الحقيقية ، ولكن معدة (بيتا نكوفر) كانت شديدة الحموضة ، فقتلت الجراثيم وحمته من الاصابة ، لهذا كان لابد من ظروف وشروط واستعداد بنيوي ، وتبين للباحثين ، أن وراء كل مرض عاملين من عوامل الخلل : جسمي ونفسي ، فلو لم يصب انسان برعب أو غضب أو انفعال ، أحدثت في أعصابه ووظائفها ، وفي غدده ومفرزاتها ، وفي اجهزته وغرائزها وفي جميع وسائله الدفاعية ، اضطراباً واستعداداً، لما تسلطت عليه جراثيم السل أو الحمى التيفوئيدية أو ذات السحايا أو ذات القصبات والرئة ، وهي الجراثيم الموجودة بيننا ، نتلقفها جميعاً بظروف واحدة وشروط متشابهة ، فبعضنا يصاب بالمرض ، وآخرون يظلون سالمين ، ولولا الرعب والتخاذل والخوف من المرض ، لما أدت الجراثيم المختلفة ، المنتشرة في الأفواه والحلوق والأنوف ، الى احداث المرض عند بعض الناس ، وسلم من أذاها الآخرون ، ذلك أن المقاومة ، تحققها مجموعة من الوسائل ، تتضافر في إحداثها عوامل عصبية وغددية ومزاجية ، الى جانب وسائل الدفاع الفسيولوجية ، القائمة في الدم والخلايا والاجهزة

كافة ، وهي التي تقيم الجسم على بنيان قوي مكين ، سواء أكانت الامراض التي يتعرض لها الانسان ، جرثومية أو وظيفية أو بنيوية او وراثية . ثم ما شأن هـذه اللقاحات التي نعطيها للوقاية من شلل الاطفال او الكزاز او الكوليرا او الحمى التيفوئيدية وكيف تؤدي الى مقاومة هذه الأمراض ؟ وما هي تلك الغريزة التي تعمل على توليد الأضداد ؟ اننـا لنحدث بالتلقيح ، صورة مصغرة عن المرض ، حتى اذا مارحل تأثير اللقاح في البدن ، عاد الجسم أشد مقاومة واعظم بأساً ، ولقد كانت تدور على ألسنة الاطباء والمرضى ، كلمة كنا نجدها في بعض الكتب الطبية القديمة ، وهي التي تنسب حدوث الامراض ، الى حالة المريض النفسية . حتى ليقال : إنه العصبي . وكان الاطباء القدامى يعتقدون ان ضميرهم قد استراح بذلك، من عناء البحث عن الاسباب العميقة للمرض ، فاذا كان الغموض يكتنف الكثير من هذا الذي كان يدعى بالعصبي ، فاننا معشر الاطباء ، نشاهد كل يوم كثيراً من الحوادث ، التي يظن المريض وذووه ، مثلما يظن بعض الاطباء . انها حالات نفسيـة خالصة ، مع انها ليست في حقيقتها غير مظهر لاصابة في الكبد او المعدة او الامعاء ، او يكون سببها اصابة بالزحار او السل او الامساك العنيد ، حتى اذا ماعولجت هذه الامراض ، زال الغموض وشفي المريض من حالته النفسية .

وأعجب من هذا ، ان تؤثر بعض الامراض تأثيراً منبهاً للمجموع العصبي ، مقوياً للحس والشعور ، مطلقاً الفكر والقلب واللسان ، بما لا عهد لها به من قبل ، فقد تسيل أقلام بعض المرضى ، وبينهم من يكون مصاباً بالحمى أو السل او الزحار ، او مصاباً بالقلب او المعدة او الكبد ، فينتثر بين يدي عواده ، جميل الأنس وحلو الحديث ، وجليل الآراء والأفكار ، وقد يخط رسالة الى حبيبة ، تنبعث منها المشاعر والخواطر والعواطف الرقيقة ، في آيات من البيان ، فيها كل الروعة والابداع ، وقد حاول العلم تفسير ذلك تفسيراً لا ينقع غلة ولا يشفي علة ، فقال إن حب البقاء في الانسان ، يقوى ويشتد في ايام المرض ، فتشحذ هـذه الغريزة ذهنه ، وتنشط فكره وحسه وشعوره ، فينطلق خياله في اجواء علوية سامية ؛ يقول الفيلسوف (مالبرانش) عن نفسه ، وكان سقيماً ، ضعيف البنية ؛ لقد كان سقمي داعية لانصرافي الى حياة التفكير والتأمل ؛ وكان الجاحظ ، جاحظ العينين لمرض في غـدته الدرقية ، ثم أضحى منقرساً فمشلولاً ، وانتج مع ذلك كله ، انتاجاً ضخماً من المؤلفات ، لا يزال حجة في العلم والادب ؛ وكانت نوبات الحمى تهز أركان — المتنبي ، حينما نظم قصيدته الميمية الرائعة ، التي يصف فيها نوبة هـذه الحمى ، بمثل ما نصفها به اليوم ، فقد قال :

عليلُ الجسمِ ممتنعُ القيام — شديد السُكر من غير المُدام
وزائرتي كأن بها حياءً — فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا — فعافتها وباتت في عظامي
اذا ما فارقتني غسّلتني — كأنا عاكفان على حرام
أراقب وقتها من غير شوقٍ — مراقبة المشوقِ المستهام
ويصدق وعدها والصدق شرٌ — اذا ألقاك في الكُرَب العظام

واذا كان بعضهم قد رد جميع ذلك الى اليأس وتصرم الأمل ، وأن عقل المريض يستمد من هذا الضعف قوة ، فان مثل هذه التعليلات السطحية ، لا ترضي اصحاب العقل السليم ، من الاطباء او العلماء او المفكرين ، بل يعتقدون أن وراء ذلك كله ، ما هو اكثر وأشد غموضاً ، ثم ما هو سر بعض الفلاسفة المبدعين ، وبعض العباقرة الخالدين ، وماذا كانت حالة الفيلسوف الكبير (نيتشه) الذي نستشهد بالكثير من ارائه ، وهو قد دخل مستشفى المجانين ، عدة مرات في حياته ، وما شأن الأديب المبدع (إميل زولا) ، الذي كان لا ينام قبل أن يعد مصابيح الطريق ونوافذه وابوابه ، وعدد السيارات التي تمر فيها ، مثلما كان يغلق على نفسه باب غرفته ، ثم يقضي وقتاً طويلاً ، واضعاً أنفه في ثقب الباب، يحاول اكتشاف أنواع الطعام من رائحتها ، على أننا لو نظرنا نظرة مجردة ، ليس فيها شيء من الهوى او المغالاة المسرفة، لوجدنا ان في كل انسان خللاً، بعضها خفيف تستطيع الأرادة دفعه والتغلب عليه، كما يستطيع صاحبها أن يخفي أمره ويكتم سره ، وبعضها معتدل يتجلى بالشذوذ والانحراف عن المنهج السليم، وبعضها كبير يبدو باضطراب الحكم وفساد التفكير ، مع ميول غريبة الى ممارسة الشر في بعض الأحيان ، وبعضها آخراً ، شديد خطر ، وهو الذي ينتهي بصاحبه الى مستشفى المجانين ، ولقد اتسع نطاق البحث في الامراض النفسية والعقلية ، حتى بات علماء هذا الاختصاص ، يرون ان الحالات الخفيفة أو المتوسطة ، أو مجرد الشذوذ والانحراف عن الخط السوي ، تحتاج كلها للأستشفاء في المصحات ، حيث يخضع هؤلاء وهؤلاء ، لمراقبة دقيقة ، ودراسة نفسية عميقة ، تعقبها معالجة طويلة ، تتناول الحياة من جميع أطرافها ، منذ ما كان هذا المخلوق نطفة في صلب أبيه ، أو جنيناً في بطن امه ، الى أن ابصرت عيناه النور، وتدرج في معارج الحياة ، كما تتناول طبيعة غذائه والاقليم الذي يعيش فيه ، ونوع مهنته وشكل دراسته ، وطريقته في التصرف مع الناس ، مثلما تلج الى صميم حياته

الداخلية ، في البيت وخارجه ، مع زوجته وابنائه ، واصدقائه واعدائه ، واسلوب نظره الى الامور ، خيرها وشرها على السواء . واذا اقتصدنا في الاسهاب ، ورددنا جميع الحوادث الطارئة على جسم الانسان، الى اربابها من الاختصاصيين ، والى المشتغلين بعلم الخمائر (أنزيمولوجيا) الذي اتسع نطاقه حتى لم تعد حادثة واحدة ، فيزيولوجية أو كيمياوية حيوية ، تقع في جسم الانسان أو خارجه ، الا وتنسب الى الخمائر ؛ كما تركنا عجائب الغدد والاجهزة والاعصاب، الى علماء الفيسيولوجيا، وغرائب السرطان واسراره، الى العاملين في أوسع واعظم المؤسسات العلمية ، واكثرها عدداً في جميع انحاء العالم ، وانصرفنا عن البحث في وراثة الامراض والصفات الذي اصبح له علماء فطاحل ، ينسبون كل مظاهر الجسم وصفاته ، الى فعل المورِّثات ؛ التي اضحت المنطلق الاساسي، في تعليل كل الامراض البنيوية والوراثية ، وكل الصفات الخَلْقية والخُلُقية ، فلا بد لنا من التنويه ببعض أسرار الحياة الاخرى ، التي ترى في مظاهرها وصفاتها ، كل غريب وعجيب .

يقول العالم الالماني (كراوس) : ان في كل انسان انسانين ، السطحي والعميق ، أو انسان ، الظاهر وانسان الباطن ،ولا تقل اسرار الانسان الباطن ، عن اسرار الانسان الظاهر ، ان لم تكن أشد غموضاً وأكثر تعقيداً ، فما هو سر النظر الثاقب والفراسة ، فلقد شاع انصارهما في فرنسا والمانيا والنمسا وغيرها واشتهر بالاهتمام بذلك علماء كثيرون منهم (شتانماير) ولعل اكبرهم اليوم ، الدكتور (ليرك Liek) استاذ الجراحة المتنقل في جامعات المانيا ، الذي ساح في الارض ، للاطلاع على اسرار المتفرسين وصانعي الشفاء (Guérisseurs) ، فطاف القارات الخمس ، وقضى اكبر وقت في الهند والصين والتيبت وسنغافورة ، حيث يكثر هؤلاء ، يتوارثونها كابراً عن كابر ؛ ولما عاد من رحلته الطويلة ، التي استغرقت اكثر من سنتين ، قال : ان جعبتي تغص بالصور والارقام والحقائق ، ولم يفته البحث في المتصفين بالنظرة الخارقة (تلباتي) ، وحاول تعليلها كغيره ، بأن الدماغ قدرة كهربائية ، تنبعث منه وتنتشر في انحاء الارض ، مثلما تنتشر موجات الاذاعة من مكان انطلاقها الى أقاصي الدنيا . ونسب اليها توارد الخاطر وقال: هو التقاء قوتين فكريتين متشابهتين ، أتت موجات احداهما من الشرق أو الشمال ، من دماغ مفكر متسلط ، جمع قواه العاقلة ، وركزها في فكر ثابت واحد ، حتى جاء قوياً بحيث يخترق كل حاجز وحجاب ، ويصل الى شبيهه في الغرب أو الجنوب . فتمتزج الفكرتان ويتفق الخاطران . وتظل الحيرة تتسلط على أفهامنا ، أين كانت هذه الموجات

الكهربائية ، وكيف كان انطلاقها ، ولماذا اختارت هذا المسير ، وكيف ، ولماذا ، اسئلة ترددها مرات ومرات ، ونحن ماكثون في دوامة من الحيرة والقلق والغموض .

اما المرأة فتلعب دوراً هاماً في إثارة معظم مانراه من حوادث الحياة وظواهرها ، كما تلعب دورها في بعث الإمكانات والعبقريات ، انها لتخفي من الاسرار الكامنة غير قليل ، وتقوم بدور مستتر جبار ، في خلق الحوادث والرجال ، وهي كما يزعم (فرويد) سبب الحرب والسلام مثلما هي سبب الحب والوئام ، وهي صاحبة الفضل في جعل الرجل انساناً مهذباً ، رقيق الحواشي ، مصقول الجوانب ويرحم الله كثير عزة حين قال :

ويرتاح للمعروف في طلب العلا لِتُحْمَدَ يوماً عند ليلى شمائله

فهل تكمن اسرار المرأة في مجرد انوثتها ، أم في ضعفها ورقتها ، أم في نعومتها وجمالها ، ام في تثنيها وهي تتحدث في عذوبة ، أم في تلويها وهي تراوغ او تشاغب أو تحاور ، أم انها تكمن في حيوانية الرجل التي يراها اكبر متعة له في الحياة كما يقول (فرويد) في فلسفته ، هذه الفلسفة التي نقضها كثير من المحدثين ، وهدموا معظم آرائه ونظرياته بمعاول النقد والتجريح ، إذ انه جعل من المرأة مجرد أداة للرجل ، وجردها الكثير من الخصائص والمزايا والحسنات ، وانه ليبدو للباحث عن الحقيقة المجردة عن الهوى والغرض ، ان سر المرأة منذ الخليقة حتى اليوم ، يكمن وراء كل ماقدمناه من الصفات ، وربما وراء امور أخرى عرفنا بعض اطرافها وجهلنا الاطراف الاخرى .

وبعد ، ماهي العبقرية والنبوغ ، وماهو الذكاء والدهاء ، وما هو الذوق السليم او الفاسد ، وما هو الوجدان والمحاكمة الصحيحة ، وما هو الجمال وأسراره ، وأين يختفي سر النظرة الى القبيح ، وما هو جهاز التفاعل في الانسان ، أهو العقل ام القلب أم النفس ، ام انه يستقر في مجموع ذلك ، وما هو الشعر والشاعر ، وما طبيعة الاخلاق الفاضلة ، من كرم وأنس وتسامح وعفة ، وما هو سر الابتسامة وسحرها ، وكيف تتم النظرة الى المثل العليا ، وما هو السمو والرفعة ، والنذالة والضعة ، بل ماهو سر التمييز بين الخير والشر ، والقبيح والجمال ، وما طبيعة النفس والروح ، والخوف والطمأنينة ، والتفاؤل والتشاؤم ، والجبن والشجاعة ، والرضا والقناعة ، وما اللذة والألم ، والسعادة والهناء ، والبؤس والشقاء ... تساؤلات وتساؤلات ، لاحصر لها ولا عداد ، تتردد على

النفس والحس كل يوم وحين ، لانعرف كنهها الحقيقي ، ولا نلمسها الا بآثارها ، واذا كانت الفلسفة القديمة او الحديثة قد اختصرت الكثير من هذه التساؤلات ، بالحديث عن كلمة واحدة هي الشعور ، التي تنضوي تحتها أشياء واشياء ، من مثل هذه التساؤلات الغامضة ، فما حقيقة هذا الشعور نفسه ، وكيف يكون التعبير عن الجمال ، وهل هو يتبع الذوق السليم دائماً ، وما هو هذا الذوق السليم ، أم انه يرتبط بميل النفس الى شيء تراه جميلا ، أفلا يمكن ان يكون هذا الشيء قبيحاً في نظر الآخرين ، وهل الجمال هو الحق والخير كما يقول الفلاسفة ، ام ان معاني كثيرة تقوم في أذهاننا ، تتفق مع بعضها في جمالها وإن سميناها باسماء مختلفة ، فقلنا : الجميل ، الحق ، الخير ، النافع ، الصحيح ، العادل ، وكلها اسماء لمسميات تتشابه آثارها في الفكر والشعور ، مثلما تتشابه المعاني حين الحديث عن القبيح والباطل والشر والضار والخاطيء والظالم ؛ إنه لحلو جميل ، ان يتناول أحدنا طعاماً لذيذاً طيباً ، او أن تجتذبه احساسات جنسية بريئة ، او شعور بعظمة العلم وكبريائه ، او بسلامة النفس من الاخطاء والذنوب ، ولكننا لانستطيع ان نعبر عن كل هذا بالجمال ، وإننا إذ نفعل ، فاننا نخلط بين الجميل حقاً ، وبين ماتأسرنا به أحاسيسنا واذواقنا ، إذ الشيء الجميل هو الذي يثير فينا عاطفة حبه والميل اليه ، وإلا ما كان في نظرنا جميلا حقاً ؛ والحب والعاطفة ، ما الحب وما العاطفة ؟ وما العشق والهوى والوله ؟ أليست كلها تفاعلات غامضة ، تلقاء الشعور بالجمال ، وما الذي يفعله هذا الشعور في اعماق الانسان ، حتى يؤدي في بعضهم الى الضنى والأرق ، أو يلقي بهم في المرض او مستشفى المجانين ، وهل هناك حقاً مايدعى بالهوى العذري ، او مايسميه بعضهم بالحب الافلاطوني ، وهل هذا الحب مفقود حسب مزاعم (فرويد) ، أم انه موجود كما يقول العذريون ، يقول كبيرهم : لقد تركت في الحي ثلاثين قد خامرهم السل ، وما بهم داء إلا الحب ، والقصص كثيرة في حوادث الحب الذي يعمي ويصم ويذوي ويمرض ، ولا تقل النتائج التي يحدثها هذا الافراط ، عما يحدثه الكره والبغض والكآبة .

يقول العالم (جس) : ليس العمل مهما كان صعباً ، هو الذي يحطم الاعصاب ويذوي الأمل ، ولكنه السخط والقلق والغضب ، والعجز عن مواجهة الصعاب ، وليستطيع الانسان بما أوتي من إمكاناته ، أن يجعل حياته نعيما دائما ، أو يردها جحيما مقيماً ، فالغضب مثلا يثير افراز الأدرنالين ، فيرتفع الضغط ويضطرب الهضم والتنفس والدوران ، كما تتخاذل الغدد وسائر الاجهزة عن الاستمرار في عملها الطبيعي الموزون . يقول العالم

(غولد شتاين) : يجب البحث العميق عن اسباب القلق والأرق والاضطراب ، لانها تؤدي الى انعدام او تضاؤل الطاقة الدماغية ، فتسبح الافكار في اجواء مظلمة من التشاؤم والاوهام ، ويستولي على صاحبها اليأس والقنوط وتصرم الأمل ، ويصبح لقمة سائغة لمختلف الامراض ، ويرحم الله الشيخ الرئيس ابن سينا ، اذ اطنب في قانونه ، بوصف الحمى الغمية – وهي التي تجيء من حسبان الأذى مما وقع ، ووصف الحمى الهمية – وهي التي تحدث من حسبان الأذى مما لم يقع بعد ، وقد نشرت احدى الصحف ، في حادثة زلزال ، أن أبا عاد الى منزله ليطمئن عن حال أولاده الخمسة ، الذين ماتت أمهم قبل ايام ، فصعق حين رأى داره المهدمة ، ودعاه التسرع والانفعال ، للاعتقاد بأنه قد فقد جميع اولاده ، فعالج ثورته النفسية ، بالانتحار ، ثم تبين فيما بعد ان اولاده سالمون، وانهم كانوا قد خرجوا من الدار قبل سقوطها .

ولقد وصف كثير عزة حال نفسه حينما قال :

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا
ولا موجعات القلب حتى تولت

والاشراق والمرح والتفاؤل والابتسامة ، هي الخيوط المتينة التي تشدنا نحو الحياة الحلوة ، بل هي خير دواء لتحمل الصعاب والمشقات ، والمستبشرون الباسمون ، هم خير الناس صحة وأقدرهم على العمل وأقربهم الى النجاح، والاشراق في حياة الانسان غريزة أصيلة وفطرة ملازمة ، ولكنه مهما تبدلت عناصر هذا الاشراق في الجسم العليل، انقلبت الصفحة وتبدل الواقع . سئل الكاتب الانكليزي الساخر (برناردشو) عن سر الشيخوخة الفتية ، والهرم الذي يضفي على صاحبه المرح والشباب ، فابتسم ابتسامته المعهودة وأجاب : انكم تقصدون ان احدثكم عن نفسي ، ان المر يختفي وراء هذه الابتسامة ؛ حقاً ان لها من السحر في حل أكبر المعضلات وأصعب المشكلات ، مايدعو للدهشة والعجب ، فرب بسمة رقيقة، يمنحها الطبيب العطوف، لمريضه المعنى أو تريقها الأم الحنون ، في محجري طفلها الرضيع ، تكون أجدى وأفعل في تهدئة الخاطر وتسكين الألم وبعث الأمل من أنجع الادوية وأقواها ؛ والابتسامة الحلوة لا تفارق الاصحاء المتفائلين ، وهي الينبوع الدافق الذي ينشط الغدد والاجهزة والاعصاب ، والعكس هو الصحيح أيضاً ، ولقد أبدع في هذا المعنى شاعر المهجر الكبير (أيليا أبو ماضي) الذي اورد في خاتمة قصيدته : ابتسم ، فلننصغ لبعض أبياتها ، فانها تكشف الغمامة السوداء ، عن بعض النفوس التي أضناها اليأس وأزهقها القنوط :

قال السماء كئيبة وتجهما   قلت ابتسم يكفي التجهم في السما
قال التجارة في صراع هائل   مثل المسافر كاد يقتله الظما
أو غادة مسلولة محتاجة   لدم وتنفث كلما لهثت دما
قلت ابتسم ما أنت جالب دائها   وشفائها فاذا ابتسمت فربما
قال البشاشة ليس تسعد كائناً   يأتي الى الدنيا ويذهب مرغما
قلت ابتسم ما دام بينك والردى   شبر فانك بعد لن تتبسما

والحنين ، هذا الداء الدفين ، الذي يعتبره بعض العلماء اليوم ، نوعاً من التحسس (آليرجيا) ، ويعتبره آخرون مظهراً من مظاهر مرض جسمي كامن ، انه داء من الشرق فان الغربيين ليعجبون من شدة تعلقنا بالأهل والاصدقاء ، والقريب والحبيب ، حينما نسافر او نغيب ، فلا نوفر الدموع والعواطف ، وقد يقضي بعض الواهين ، اياماً دون طعام او شراب ، لايتحدثون ولا يبتسمون ؛ ولعل عاطفة الحنين المسرفة في الاغراق ، اشد عند سكان الشرق العربي ، الم يقل شاعرنا :

أشوقا ولما يمض لي غير ليلة   فكيف اذا جد المسير بنا عشرا

وليس يختلف اثنان في نبل الغاية وشرف القصد ، حينما ينطلق الحنين الى الوطن ، في شعر مؤثر رقيق ، تتراقص بين يديه كل المعاني السامية ، الم يقرأ معظمنا اشعار الخطيب ودرويش والكرمي وغيرهم من شعراء الارض المحتلة ، الذين سكبوا في شعرهم عصارة قلوبهم ؟ واذا كان بعض اصحاب هذه العاطفة ، قد يستطيعون الانسجام معها ، فلا تشيع في اجسامهم بلبلة ولا اضطراباً فان الاسراف في الشوق والحنين ، والمبالغة في اللوعة والوجد ، كثيراً ماتؤدي الى المرض والنحول ، كما هي حال بعض العاشقين الواهين ، ولنعود بعد كل ذلك الى التساؤل : ماهي طبيعة هذا الحنين ، واين يقع مقر الحاسة التي تبعثه وتنفخ فيه ؟ ان احداً لايستطيع ان يدلنا على ذلك ، ونظل على الرغم من آراء العلماء والفلاسفة والباحثين ، هائمين سادرين في الحلقة المفرغة ، نجاري تيار المعرفة السطحية ، في التعليل والتدليل .

إننا لن نستطيع النظر في عجائب هذه الحياة وغرائبها . دون أن نجد الشواهد الكثيرة . الدالة على الصلة الوثقى بين المؤثر والأثر ، وبين السبب والنتيجة ، وان كنا لا نزال بعيدين كل البعد عن الوصول الى أعماق الحقيقة الكاملة ، فعلينا ألا نذهب بعيداً ، ونجانب الواقع الملموس ، فالمعرفة الكاملة ، ليس لها وجود بعد ، في دنيا تختلط فيما

أشواك الجهل والشك ، بورود العلم واليقين ، غير انه ليس من العبث - مع ذلك - أن يفكر الانسان في أمور قد يصعب تحقيقها في الوقت الحاضر ، فما لم نبلغه اليوم ، قد يكشف عنه المستقبل القريب او البعيد ، فلنطرح الشرود في اليأس والشك والخيال ، بحيث تضيع علينا لذة التمتع فيا توصل اليه العلم اليوم ، ولننظر بأمل وغبطة وتفاؤل، الى معطيات العلم الحاضر ومنجزاته ، مثلما تستمر في النظر الى اسرار الكون الخافية، بنفوس جائعة عطشى لا ترتوي ولا تشبع ، واننا اذ نعترف بكل صراحة وأسف ، أن الحياة على سطح هذه الارض ، لا تزال محفوفة بالكثير الكثير من الغوامض والخفايا فاننا لنرجو الا يكون بعيداً ذلك اليوم ، الذي يتوصل فيه البحث والعلم والتنقيب ، الى الكشف عن كثير من الاسرار ، وصدق الله العظيم ، اذ يقول في كتابه الكريم : وما أوتيتم من العلم الا قليلا .

* * *

زهير الكتبي

العلم والتقنية والتخطيط القومي

تطورت الحياة وطوع العلم اسبابها ، واصبح الترابط بينهما وثيقا لانستطيع ان نتصوراحدهما دون الآخر فيعصرنا الحاضر ، الذي تميز بالعلم وبالعلم وحده ، والذي شمل نواحي الحياة كافة ، انه وسيلة المعرفة الصحيحة والدعامة الاساسية التي تستند اليها التنمية الاقتصادية والتخطيط القومي ، التنمية الهادفة لاحداث تطور مرسوم يرفع مستوى المعيشة القومي بتوفير قدر معين من جميع مطالب الحياة لكل فرد من افراد الشعب باقل جهد وأرخص نفقة مع توفير الحياة الحرة الكريمة .

وان صلة العلم بالتخطيط القومي الذي يهدف الى تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية صلة قوية جدا تتحكم في كل عنصر من عناصره وبدون العلم والمعرفة لن يكون لدينا تنمية صادقة يحققها تخطيط قومي مدروس . فما هو هذا التخطيط القومي؟ وما هي اسسه العلمية التي يستند اليها لتحقيق وجوده ؟

التخطيط اسلوب علمي يستند الى الدراسة الشاملة لجميع امكانات البلاد وثرواتها الدفينة وغير الدفينة ، ومواردها على اختلافها المادية منها والبشرية ، ويقوم بتنسيق استغلال هذه الموارد والامكانات ضمن كل قطاع على حدة وبين القطاعات كافة وذلك داخل اطار صمم مقدما وحددت فيه المدة اللازمة للوصول الى تحقيق الاهداف القومية التي تتطلبها الدولة .

وعملية التخطيط القومي للتنمية الاقتصادية والاجتماعية ، تمر بمراحل اربع تعتمد كل منها على اخواتها وتتشابك وتترابط فيما بينها وبأسلوب تنفيذ العمل فيها . واولى هذه المراحل واهمها مرحلة الاعداد وهي مرحلة تكلف الكثير من الجهد والمال وتتطلب فنيين على مستوى عال يتمتعون بالخبرة والمعرفة والمقدرة ، انها مرحلة تحتاج الى دراسات وبحوث في جميع الاقسام والقطاعات للتعرف على الامكانات والطاقات البشرية والمادية الموجودة فعلا في المجتمع وتحت الطلب ، وهنا تبرز اهمية الدراسات الاحصائية التي تقوّم موضوعيا جميع النواحي المالية والبشرية والفنية والآلية . هذه الدراسات التي تعطي الثقة بمستقبل الخطة وبنتائجها المتوقعة ، انها باختصار مرحلة تدرس الحاضر وتجمع عنه المعلومات الصحيحة بالطرق العلمية الاحصائية الحديثة بالاضافة الى مراعاتها التطور التاريخي المتعلق به .

ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التصميم وهي لاتقل عن سابقتها قيمة وخطرا لأنها ستعمل على اختيار المشروعات وتنسيقها واحكام التقديرات اللازمة لكل منها ضمن الإطار العام للخطة وترتبط المشروعات المذكورة ببعضها بعضا ويتأثر كل منها بالآخر بحيث تساعد جميعها على الوصول في النهاية الى الغاية المرجوة ، ويتوقف اختيارها على الدراسة الواسعة الواعية للانتاج وعناصره ولنتائج الدراسات الاحصائية التي هيأتها المرحلة الأولى .

اما المرحلة الثالثة فهي مرحلة تنفيذ المشروعات وهي مرحلة دقيقة تحتاج الى تعاون المواطنين جميعا لتنفيذ التصميم السابق على احسن وجه ؛ ويبرز هنا قيمة العامل

البشري من ايد عاملة مدربة تدريبا مهنيا وفنيين من مختلف الاختصاصات ومساعدين لهم ، يقومون بمتابعة التنفيذ والاشراف والتوجيه لحسن السير في الطريق الصحيح الذي رسمته الخطة في تفرعاتها وتفصيلاتها العديدة .

واخيرا تأتي المرحلة الرابعة النهائية وهي مرحلة التقويم وتبرز اهميتها الكبرى في تطابق النتائج التي تحققت وموازنتها مع ما رسمته الخطة وتوقعته الدراسات النظرية المختلفة ثم الافادة من ذلك كله في وضع الخطط التالية على ضوء التجربة العملية الاولى .

ويهدف التخطيط القومي في النهاية الى رفع مستوى المعيشة للمواطنين من الناحية المادية ومن الناحية المعنوية ومن الناحية العلمية ... وليست هذه الأهداف ثابتة دوما فهي تتغير بالنسبة الى المجتمع ودرجة تقدمه ورقيه ، وتمثل بصورة خاصة هدف المجتمعات المتخلفة التي تعمل على تطوير حياتها الاقتصادية والاجتماعية .

ان رفع مستوى المعيشة معناه عمليا زيادة المواد الاستهلاكية المختلفة التي تصل الى ايدي افراد الشعب . وزيادة هذه المواد تحتاج الى زيادة الانتاج ، وتحتاج الى تصنيع هذا الانتاج وتكوينه على الصور العديدة المختلفة التي تصل كسلع الى ايدي المستهلكين .

ويقوم التخطيط بتنظيم هذه العملية التي تبدأ بالموارد الطبيعية وتنتهي الى الاستهلاك النهائي ، ولنأخذ مثالا على ذلك مادة القمح ، انه ينتج من الزراعة والزراعة تحتاج الى الأرض والبذور والسماء والمياه والزراع والخبرة في الزراعة ... فاذا ظهر القمح فلابد من نقله الى المطحنة ثم الى الخبز ثم الى المستهلك وهكذا .

وهنا في هذا المثال وفي كل مثال تتحدد المصادر الرئيسية للثروة التي تتمثل في النهاية بالتربة الزراعية والثروات المعدنية والمائية والهوائية ثم الحيوانية والبشرية . وان الكشف عن هذه المصادر واستغلالها يحتاج الى خبرة فنية ودراية علمية تستخدم في المراحل الثلاث الهامة (الكشف ــ الاستخراج ــ التصنيع ــ) وان تزايد المعرفة المتراكمة عبر القرون في كل مجتمع بسبب الدراسات واعمال الفكر والبحث العلمي المنظم في مراقبة الظواهر الطبيعية والتجارب العديدة المطبقة على ذلك ، مكنت من رفع مردود استغلال الثروات على اختلافها التي تبدأ بالموارد الطبيعية وتنتهي بالاستهلاك النهائي في المجتمع .

هذا ويمكن تصنيف كل العناصر التي تدخل في مفهوم التطور العلمي واستخدامه في زيادة الانتاج الى القسمين التاليين :

الاول : علمي ليس له علاقة بالمستهلك او بالمنتج ، موضوعي يرتبط بالمعرفة العلمية نفسها وبالاساليب الفنية المبتكرة .

الثاني : اجتماعي يرتبط برغبة المستهلك والمنتج وبالتنظيم الاجتماعي الذي يطبق لتوفير الانتاج المطلوب .

اما القسم العلمي فلم يعد يخفى على احد ما للبحوث العلمية والخبرة الفنية اليوم من تأثير في سير التقدم في جميع ميادين الحياة . ويشمل هذا الجانب المعرفة العلمية الصحيحة لطبقات الارض والثروات الدفينة وطرق كشفها واستخراجها وتقدير قيمتها والتربة الزراعية ونباتاتها ومحاصيلها والثروة المائية والثروة الحيوانية بانواعها وان عمليات التصنيع كافة تدخل ضمن هذه المعرفة بما في ذلك تصنيع المعادن وصهرها وتحويلها والصناعات الكيمياوية وصناعة الغزل والنسيج الى آخر ما هنالك مما يصعب حصره ... ان جميع هذه الدورات الانتاجية التي تبدأ بالموارد الطبيعية والتي تنتهي بالسلع الاستهلاكية يتمثل فيها التطور العلمي والفني للحضارة وبذلك تكون الخبرة الفنية والعلمية عماد التخطيط القومي الهادف واساسه وان تحقيق مطاليبه يجب أن يرتكز بالدرجة الاولى على الامرين الآتيين :

١ — ان الكثير من مصادر الثروة ما زال مجهولا والمعلوم منها لما يجر تقويمه بعد .

٢ — ان عمليات التصنيع والانتاج بأنواعها المتعددة قابلة دوما للتحسين والتطوير ان تحقيق هذين الامرين : حصر مصادر الثروة وتقويمها ، وتطوير الخبرة العلمية والاساليب الفنية لاستثمارها ، هدف التنمية والتخطيط القومي الذي يضمن استغلال المجتمع لكل مصادره أفضل استغلال واحسنه .

اما القسم الاجتماعي فيظهر بوضوح في متطلبات المستهلك وتنوعها وتطورها بحسب رقي المجتمع وتقدمه وهي تنقسم الى احتياجات فيزيولوجية توفر اسباب الحياة من مأكل وملبس واحتياجات تفرضها العادات والتقاليد المتغيرة داخل المجتمع نفسه وان هذه الاحتياجات بفرعيها تحدد نوع وشكل مجتمعنا وكل المجتمعات ، وهي تتطور بتفاعلها بعضها مع بعض اذ يقتبس المتأخر من المتقدم ويحاكيه ، وبذلك يتحدد عمليا

مستوى الطلب بالنقل والاطلاع على ماهو متوفر في المجتمعات الاخرى ، بالاضافة الى العوامل التي تحددها طبيعة المجتمع وتفاعله الداخلي مع نفسه .

من كل ذلك نستنتج ان هذين القسمين العلمي والاجتماعي يحددان لنا انواع الموارد والثروات الطبيعية ومقدارها وطرق استغلالها من جهة ومتطلبات افراد المجتمع واحتياجاته من جهة ثانية . وهنا تبرز وتتضح اهمية العامل البشري وخبرته الفنية والعلمية في التنمية وفي التخطيط القومي ، فعلى القوة البشرية عددا ونوعا يقوم استثمار الموارد وتحقيق الطلب بانواعه وان تأمين القوى البشرية يشغل حيزا كبيرا في مشروعات الخطط العلمية للوصول بالطاقة الانتاجية للفرد الى اقصى حد مستطاع مع حسن توزيع هذه الموارد البشرية والطاقات بما يحقق الحصول على اعلى قدر ممكن من السلع المطلوبة والخدمات الاقتصادية ولايتسنى هذا بغير تخطيط سوق العمل وتنظيمه وتعبئته لاستقبال الافواج البشرية المتدفقة مع مراعاة تحقيق التوازن بين العرض والطلب فيه بما يتمشى في الوقت نفسه مع احتياجات الانتاج في الصناعة والزراعة وفي الخدمات على اختلافها من اجتماعية وتعليمية وصحية وعلاجية وعمرانية ، وهكذا يمكن ان نحدد مستوى المعيشة في مجتمع ما ، بمستوى الخبرة والدراية والاستخدام لطاقاته البشرية ، وهناك صور في مجتمعات كثيرة توضح ذلك ، ففي اوربا مثلا تعد انكلترا من الدول الفقيرة في الموارد الطبيعية الزراعية وكذلك سويسرا ، لااراض زراعية واسعة ولا بترول بكميات وافرة . ولكن نظرا لوجود خبرة فنية عالية واستخدام لهذه الخبرة في عمليات التصنيع والانتاج نجد ان مستوى المعيشة فيها مرتفع على الرغم من ضآلة الموارد وقلتها . وبالمقابل هناك دول اخرى نعرفها شرقية مثلا انعم الله عليها بموارد طبيعية كثيرة لايزال مستوى معيشتها منخفضا لان المعرفة والدراية والخبرة فيها قليلة ومواردها تستغل بايد غريبة عنها .

وهنا احب ان اشير الى اساس علمي دقيق لايمكن الاستغناء عنه في التخطيط القومي ، مهما اسرفنا في البحوث الاجتماعية ، هذا الاساس هو ضرورة وجود القوى المنتجة داخل المجتمع منبثقة من صميمه ، لا ان تكون دخيلة عليه ، واذا دعت الضرورة لاستخدام خبرة خارجية وجب ان يكون ذلك لاجل محدود ومراقب .

ولنصف الآن مجتمعاً منتجا وصفا اجماليا : هذا المجتمع يريد ان يبني والبناء عبارة عن مشروعات عديدة يراد بها تحقيق انتاج اكبر . وهذه المشروعات لايمكن

اخراجها الى حيز الوجود ما لم يصرف عليها المال اللازم والمال لايوجد اذا لم يوفر الفرد من دخله جزءا معينا ، اي ان مجموع دخل الفرد يجب ان ينقسم الى قسمين الاول ينتهي باتجاه العام والثاني يستمر في مشروع من المشروعات الخاصة او العامة او يدخر فيعد نوعا انواع الضمان والتأمين ضد المرض والشيخوخة والعجز وبصورة اخرى ، ان معدل الادخار هو معدل الاستثمار الفعلي في المجتمع ، فاذا زاد الادخار زاد الاستثمار وبالتالي زاد الانتاج ، وتحقق تبعا لذلك رفع مستوى المعيشة بالتقدم الاقتصادي والاجتماعي للدولة .

ان هذه الصورة الاجمالية للمجتمع الذي ينتج ويوفر ويستثمر وينمو تمثل نموذجا مبسطا جدا لعملية النمو الاقتصادي ، فعملية الادخار مرتبطة بطبيعة الافـراد والانتاج يعتمد على العمل والعمل صفـة مـن صفات المجتمـع النامي وكذلك الادخار .

وهكذا نرى تجمع الادخار والافراد والقدرة على العمل في المجتمعات المتطورة على ابواب المشروعات التي يقوم بها المستثمرون افراد اكانوا ام مؤسسات أو الحكومة نفسها ، اما في المجتمعات المتأخرة فهذه العناصر مفقودة كلها او بعضها على الاغلب ، ان معرفة هذه العناصر وطاقاتها وامكاناتها ضرورة حتمية حين رسم الخطط القومية اللازمة للتنمية لتطور المجتمع ورقيه ، وتقوم الطرق الاحصائية الحديثة في هذا المجال بدور رئيسي فهي تحلل الظواهر الاقتصادية والاجتماعية والحيوية تحليلا علميا يساعد على استقراء النتائج واستنباط المقاييس الصحيحة للظواهر المدروسة لادخالها في تقدير عمليات التنمية المطلوبة .

والخلاصة ان التخطيط القومي تفكير علمي لتنظيم الموارد الطبيعية المادية والبشرية والخبرات العلمية والفنية في سبيل تحقيق هدف اسمى يسعى المجتمع الوصول اليه وتحقيقه وهو رفع مستوى المعيشة المادي لجميع افراد الشعب وتطوير مجتمعه مع توزيع عادل لحصيلة الانتاج فيه . والتنمية الاقتصادية تبدأ من الموارد الطبيعية ثم تقوم بعمليات تحويلية متتابعة تنتهي بان تقدم للفرد المستهلك ما يحتاج اليه في حياته اليومية من سلع وخدمات ، وهنا يبرز العلم ودوره في حصر هذه الموارد واستغلالها واوجه الافادة القصوى منها باستخدام الطرق الفنية والتقنية والاساليب العلمية الحديثة . والخبرة التقنية والتقدم العلمي دعامة النمو الاقتصادي

وتطوره، لذلك يجب رفع مستوى الافراد بالتدريب والتعليم والبحث العلمي في المستويات والاختصاصات كافة لتتوافر للمجتمع الخبرة التقنية والعلمية الصحيحة المطلوبة، ولما كانت التنمية تنشأ من تفاعل المجتمع في اطار التنظيم والتشريع والعادات والتقاليد، لذلك يتطلب التخطيط القومي نظرة اجمالية وتفصيلية للمجتمع تتناول كل خلية فيه ودراسة نشاطها واهدافها وتطورها دراسة علمية الغرض منها زيادة قدرتها على الانتاج ضمن خط المجتمع واتجاه سيره العام.

واخيراً لنتساءل عن موقف الحكومات من التخطيط القومي: لاشك بان الحكومة تعتبر مؤسسة كانت رسالتها في الماضي تنظيم المجتمع بتوفير الامن الداخلي والخارجي له، واقامة العدالة بين ابنائه ... وهي رسالة مازالت تلازمها حتى اليوم، ولكن اعباء هذه الرسالة قد توسعت في عصرنا الحاضر فاصبحت تشمل تنظيم الناحية الانتاجية بل الانتاج نفسه في كثير من الاحيان وبخاصة في المجتمعات الاشتراكية ... وحينما ننظر الى مجتمعنا ونجد مدى تخلفه الاقتصادي بالنسبة للمجتمعات المتطورة نشعر بمدى الواجب المترتب على مؤسساتنا التخطيطية والمسؤولة في احداث التغيير والتطوير السريع في العمليات الانتاجية وفي زيادة التنظيم تشريعياً ومالياً واقتصادياً.

وأخيراً ان أي تطلع نحو مستقبل متطور منتج يوجب علينا ان نأخذ بعين الاعتبار ضرورة تنفيذ التوصيات الهامة التالية:

١ – حصر الموارد المادية والبشرية وذلك لمعرفة القاعدة التي سننطلق منها ويمكن الاستعانة لتحقيق ذلك بكل الخبرات المطلوبة العربية والاجنبية ضمن خطة مدروسة.

٢ – وضع خطة علمية تشمل البحوث التطبيقية اللازمة لكل صناعة قائمة فعلا في سبيل تحسينها وتطويرها لتظل في مستوى الصناعات الاجنبية المماثلة على أن يؤخذ دوماً بعين الاعتبار الخبرة المتوافرة بحسب الاولويات التي تتطلبها التنمية الاقتصادية والاجتماعية للدولة.

٣ – وضع سياسة تعليمية تقنية وتدريبية مهنية مدروسة تؤمن تخريج القوى البشرية الاختصاصية بمستوياتها المختلفة من مهندسين وافراد علميين ومساعدين لهم وعمال مدربين للعمل في كل الميادين الصناعية وسوف يكون هؤلاء الفنيين والتقنيين بعد تخرجهم

الاثر الفعـال في التخلص من الخبرة الاجنبية في المستقبـل تلك الخبرة التي يصعب الاطمئنان اليها .

٤ – انشاء معاهدومخابرالبحث العلمي التي توفر العمل والخبرة المتخصصةللمجالات الصناعية الهامة،كالبترول والخامات بانواعها والصناعات التحويلية والسدودوالانشاءات وغيرها لنصل الى تطبيق نتائج هذه البحوث تطبيقاً عملياً في الانتاج وفي ميـادين الخدمة العامة .

ان الاخذ بالتوصيات المذكورة وتبنيها والعمل على تنفيذها ليبعث في النفوس الثقة باننا على الطريق الوحيد الذي لابد لنا من اجتيازه لرفع مستوى المعيشة وتوفير الحياة الحرة الكريمة لابناء شعبنا جميعاً .

* * *

الدكتور منير صلاحي

الصهيونية والتبريرات الأخلاقية في «الخروج» وروايات أخرى[1]

من المعروف أن العقيدة الصهيونية تناقش عادة قضية انشاء دولة يهودية في فلسطين وفكرة « حق البقاء » لتلك الدولة على أساس الأمر الواقع أو على أساس عملي

---

(١) تشترك هذه الدراسة مع دراسة الدكتور هاني الراهب التي نشرتها مجلة المعرفة في عدد شباط ١٩٧٤ تحت عنوان « دين العنف والكراهية : مدخل الى شخصية الصابرا الصهيونية » في أن كلتيهما تدرس عدداً من الروايات الغربية التي تؤيد – بشكل صريح أو ضمني – الموقف الصهيوني . وباعتبار أن هناك ثلاث روايات مشتركة بين الدراستين فلقد استعملت نفس ترجمة الدكتور الراهب لعناوين هذه الروايات كما أنني حاولت أن أتجنب التعرض لنفس النقاط التي عالجها .

وأن المناقشة الأخلاقية تترك جانباً في كثير من الاحيان . ولكن هناك عادة بعض المحاولات لعرض حجج أخلاقية في هذا الصدد غايتها اقناع الفرد الغربي وكسب تأييده للموقف الصهيوني .

والدراسة الحالية تهدف الى دراسة هذه المحاولات في عدد من الروايات الغربية التي تتعرض للقضية الفلسطينية وهذه الروايات هي :

كأس الغضب لآدم غيلون
أحضروا أبنائي من بعيد لرالف لوينستاين
الينبوع لجيمس متشنر
كوكب الهوا (أو نجمة في الريح) لروبرت ناثان
الخروج لليون يوريس
الاغواء الأخير لجوزيف فيرتل [٢]

(٢) أرقام الصفحات التي ستذكر في هذه الدراسة تشير الى الطبعات التالية :

AdamGillon, Cup of Fury,Newyork,WM.Morrow and Co., 1968.Ralph L. Lowenstein, Bring My Sons from Far. Cleveland: The World Puplishing Co ., c1966 .

James A . Michener , The Source , Greenwhich , Conn . : Fawcett , c1961 .

Robert Nathan ' A Star in the Wind , New York : Popular Library , c1961 .

Leon Uris , Exodus , Garden City , N .Y . Doubleday,c1958

Joseph Viertel , The Last Temptation , New York : Simon and Schuster , c1955 .

والواقع أن هذه المقالة هي جزء من دراسة أوسع للايديولوجية الصهيونية في الرواية المذكورة وفي روايات اخرى تشمل :

Lynn Reid Banks , Children ot the Gate , New York :Simon and Schuster , 1968 .

قبل التعرض للحجج الرئيسية هنـاك بعض الحجج الثانوية التي يمكن عرضها ومناقشتها هنا أولا . بين هذه الحجج الثانوية منطق أن « الآخرين فعلوا اسوأ » . فرداً على اي هجوم على الصهيونية يقوم به احد الشخصيات الروائية ينبري أحد الشخصيات الاخرى بالقول بأن هنـاك من فعل اسوأ من الصهاينة . في رواية « كأس الغضب مثلا يوجه شيوعي يهودي يدعى كاهان الاتهام للصهيونية بأنها « تمثل قوة رجعية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالامبريالية الغربية » ، فتجيب صهيونية اسمها فيرا قائلة : « حين وقع الروس حلفاً مع النازيين سنة ١٩٢٩ ، لم يذكر شيء عن كون ألمانيا قوة رجعية » . (ص ٧٦) .

وهذا مثال على عـدد من الحجج الموجودة بشكل خـاص في روايتي غيلون ولونستاين . ويلخص اليـان ايلياف في الينبوع المنطق الذي تبنى عليه هـذه الحجج حين يقول :

هل هناك امة على وجه الارض قادرة على ان تقف في قفص العدالة مدعية أنها تمثل الحق الأخلاقي ؟ . . فلم إذن تدعى اسرائيل – من بين كل أمم الارض – الى قفص العدالة العالمية لتشرح حقوقها الأخلاقية ؟ . . (ص ٩١٧)

ويمضي إيلياف ليذكر كأمثلة على الظلم الأخلاقي معـاملة الهنود في بيرو وإبادة التسمانيين في استراليا ومشكلة الزنوج في الولايات المتحدة الاميركية .

من الواضح أن حجج « الآخرين فعلوا اسوأ » هـذه تخاطب نقاد الصهيونيـة الغربيين ولا قيمة لها بتاتاً من وجهة النظر العربية . وبالاضافة الى ذلك فان هذه الحجج تتجاهل تماماً الظروف الفريدة التي رافقت انشاء الدولة الصهيونية ، تلك الظروف التي

Richard Z . Chesnoff , Edward Klein , and Robert Littell , if israel Lost the War , New York : Cowarb - Mc Cann ,c1969 .

Jon Cleary , Season of Doubt , , New York : Wm . Morrow and Co . , 1968 .

Smith Hempstone , in the Midst of Lions , New York : Harper & Row , 1968 .

Morris L . West, The Tower of Babel, New York:Dell,1969 .

تجعل من الضروري الملح التساؤل عن التبرير الأخلاقي لانشاء تلك الدولة .

وكذلك فانه من الواضح أن هذه الحجج لاتحاول اعطاء أي تبرير أخلاقي حقيقي بل هي تتجنب الناحية الاخلاقية وتلف حولها .

وينفرد متشتر بالعرض الصريح لحجة أخلاقية تستدعي بعض الاهتمام ، وتلك هي حجة « العدالة الاجتماعية » (١) . فهو يكتب في روايته عن « مجموعة من الشبان الصلبين والرائعين والمثيرين » والذين « كرسوا أنفسهم لخلق دولة يهودية تدعى اسرائيل وتبنى على العدالة الاجتماعية » (الينبوع ، ص ٩٤٦) . وتعرض هذه الحجة ايضاً على لسان اليان ايلياف وذلك بعد مرور اربعة عشر عاماً على اقامة اسرائيل . فايلياف — الذي تساءل عن اهلية عالم الآثار الأميركي كلينن في التساؤل عن التبرير الاخلاقي لاسرائيل — يعرض فكرة « العدالة الاجتماعية » كتبرير اذ يقول :

ان هدف اسرائيل النهائي يجب أن يكون أخلاقياً ، ولكن ليس بنفس الطريقة التي استعملت بها هذه الكلمة في الماضي . اننا لن نلجأ الى التاريخ ولا الى حق الاشراف على الارض ولا الى الاضطهاد الذي تعرضنا له في الخارج ، ولكننا سنواجه العالم قائلين : « اننا هنا في بقعة صغيرة قد بينا كيف يستطيع أناس من بقاع مختلفة العيش معاً بانسجام . اذ عندنا يستطيع العرب والدروز (كذا !) ، والمسلمون والمسيحيون ، معرفة العدالة الاجتماعية » .

ويضيف أن هذه العدالة الاجتماعية « سوف تكون باهرة » .

وعلى مايبدو أن كلينن — الذي يشرف على فريق من منقبي الآثار في حفر موقع بلدة ماكور الفلسطينية الخيالية — ليس بحاجة الى الكثير من الاقناع بالنسبة لفكرة « العدالة الاجتماعية » الاسرائيلية هذه. فهو أولاً قد بدأ بالفعل « بأن يكون ذلك الشعور

---

(١) ان فيرتيل أيضاً يعرض لنفس الحجة في روايته الاغراء الأخير ولكنه يبدو مدركاً لنقطة هامة يغفل متشنر عن ذكرها . هذه النقطة هي ان « العدالة الاجتماعية » التي يفترض ان اسرائيل تسعى اليها هي مقتصرة على اليهود ، وعلى الغربيين منهم بشكل خاص .

بالتآخي مع اسرائيل الذي يتأتى ببطء شديد لشخص غير يهودي » (ص ٧٧) . هـذا الشعور يتكون لديه حين يشاهد عائلةمن اليهود المغاربة وصلت حديثاً الى اسرائيل مشكلة أحد النماذج عن « الجواهر الخام » التي تقبلها اسرائيل في عداد مواطنيها حسب تفكير كلينين . وهو يذكر كيف أن الولايات المتحدة « كانت تبني نفسها من نفس النوعية البشرية » ثم يتساءل :

لم يأتي هؤلاء الناس الى اسرائيل وليس الى أمريكا للبحث عن وطن جديد ؟ أين بدأ الحلم الامريكي بالتخاذل ؟ ثم يتوصل الى أن اسرائيل كانت محقة إذ أنها تقبل الناس — أي ناس — كما كانت تقبلهم أمريكا في السابق ، وهكذا فمن المحتمل أنه في فترة خمسين عاماً ستأتي الافكار الجديدة المشرقة في العالم من اسرائيل وليس من أمريكا التعبة . (ص ٧٧)

ولكن من الواضح أن كلينين يفشل في أن يأخذ عاملين هـامين بعين الاعتبار في تأملاته هـذه . أولا ان اسرائيل لا تقبل اي نوع من الناس في عداد مواطنيها ، فهي تقبل اليهود فقط . وثانياً أنه بينما يسمح « للجواهر الخام » بدخول اسرائيل فان ذلك يتم على مضض ، اذ أن الاسرائيليين يتطلعون الى عنصر بشري مختلف تماماً « لبناء دولتهم » ، ففي قصة ماير لفين القصيرة « بعد كل ما قمت به من أجل اسرائيل » يخاطب اسرائيلي يزور الولايات المتحدة حشداً من اليهود في شيكاغو قائلا انه لدى الاسرائيليين .

اولئك الذين نجوا من الموت في اوربا كعنصر للبناء ، وبعض هؤلاء جيد ولكن اكثرهم ليس عنصراً من الدرجة الأولى ، وانهم (الاسرائيليين) يستقبلون جميع يهود اليمن وهم اناس مساكين ، غير مثقفين وبدائيين ... ورغم أنهم سيجلبون معهم بعض الصفات الحسنة فانهم ليسوا من الطراز الذي نريده ان يسيطر على اليهودي الجديد . ان ما يريدونه حقاً هناك هو بعض اليهود الامريكيين لرفع مستوى المجموع[١] .

(١) Meyer Levin, « After All I Did for Israel, » A Treasury of American Jewish Stories, ed. Harold U. Ribalow (New York : Thomas Yoseloff, 1958), ص ٦٨١ .

ولكن كلينين نفسه يبدأ بعد مكوثه فترة في اسرائيل في ملاحظة ان النفسية المسيطرة هي ليست بتاتاً نفسية « السماح لكل البشر » باللجوء الى اسرائيل . وهو يجد دليلاً على ذلك في المشكلة القائمة بين اليهود الاشكنازيين واليهود السفارديين . وأول ما يلفت نظره الى تلك المشكلةهو الموقف تجاه اليهود المغاربة أنفسهم ، بالاضافة الى اليهود اليمنيين وجميع اليهود الشرقيين بشكل عام .

ففي اسرائيل حسبما يكتشف كلينين يفوق عدد اليهود السفارديين (اليهود الشرقيين) نصف عدد السكان ولكن اكثر من خمس وتسعين في المائة من الوظائفوالاعمال الجيدة هي بيد اليهود الاشكنازيين (يهود الدول الغربية) (ص ٤٧٣) . ورغم ادعاء اثنين من منتقبي الآثار الاسرائيليين بأن المشكلة هي مسألة تفاوت ثقافي سيتولى الزمن أمره ، فان كلينين يكتشف الدليل تلو الآخر على ان المشكلة خطيرة وان التفريق ضد اليهود السفارديين يشمل حقل التعليم بالذات بالاضافة الى مظاهر الحياة العامة الاخرى (ص ٤٧٢ و ٤٧٨ و ١٠٠٦) .

واضافة على ذلك فان كلينين يكتشف ان اسرائيل تخضع في شؤونها المدنية لقوانين قديمة بالية تبدو له وكأنها « نكتة من العصور الوسطى » (ص ١٠٢٢) .هذه القوانين – كما يقول متشنر نفسه – كانت مصدر سخط ونبذ لليهودية حتى في القرن الرابع الميلادي كما يتبين من القسم المسمى « القانون » The Law في رواية الينبوع . أحد هذه القوانين قانون يصفهكلينين بأنه غير انساني وينص على أن الأرملة في اسرائيل لا تستطيع الزواجمن جديد ما لم تحصل على اذن موقع من قبل شقيق زوجها المتوفى الا اذا كان زوجها بلا أشقاء (ص ١٠٢١ – ١٠٢٣) . ويكتشف كلينين قوانين أخرى من نفس النوع تبدو له قوانين مثيرة للسخط .

بالرغم من أن اكتشافات كلينين هذه كافية بحد ذاتها لرفض منطق « العدالة الاجتماعية » من أساسه فان هناك عاملاً هاماً – وهو عامل قلما يذكر في الينبوع – يشكل برهاناً قاطعاً على بطلان تلك الحجة . هذا العامل – الذي لا يسمح للقارىء الغربي بتفهمه بشكل كاف – هو بالطبع مصير الفلسطينيين العرب ، بما فيهم النازحين والعرب الذين بقوا في الأرض المحتلة . ولكن حتى من القليل الذي يتعرض به متشنر لهذه المسألة (ص ١٠٧٧ – ١٠٨٠) فانه بامكان القارىء المدقق ان يستنتج ان اسرائيل

التي تتخذ من العدالة الاجتماعية أساساً لها هي ليست بتاتاً نفس اسرائيل التي أقيمت على أرض فلسطين على يد الحركة الصهيونية .

فمن الواضح أن بعض شخصيات متشنر يعنون حين التحدث عن « العدالة الاجتماعية » اسرائيل المستقبل حسب تخيلهم لها ، وعلى ما يبدو فان متشنر يلمح الى أن قيادة جديدة من النوع الذي يمثله اليان ايلياف مطلوبة لتحويل اسرائيل الحاضر الى صورة المستقبل تلك . ولكن في أواخر الرواية نجد أن ايلياف يتسلم فعلاً مركزاً قيادياً ويبذل الوعود بالاصلاح ، وذلك حين يصبح وزيراً في الحكومة الاسرائيلية . وحين يفكر في منصبه الجديد يعاهد نفسه « على أن يترك العنف وراءه» (ص١٠٧٨) . ولكن التطورات في المسألة الفلسطينية التي جرت منذ كتابة الرواية (التي طبعت عام ١٩٦٤) تثبت أنه لا وجود لمثل هذه القيادة في أي مركز حساس في اسرائيل الحاضر .

وبالتأكيد فان متشنر يقول ضمناً : « أعطوا اسرائيل شيئاً من الزمن » ، وقد يبدو هذا الطلب معقولاً لقارىء غربي لا يعرف الكثير عن القضية الفلسطينية وعن تاريخ المنطقة منذ انشاء الدولة الصهيونية . ولكن اذا أخذنا بعين الاعتبار أن انشاء دولة اسرائيل حرم عرب فلسطين من بناء دولة مستقلة لهم فوق أرضهم يجعل الطلب مجرداً من أية معقولية . فاذا ادخل القارىء الغربي في حسابه قضية الشعب الفلسطيني فانه لا بد أن يتساءل : من يستطيع أن ينتظر حلم متشنر أن يتحقق ، إذا كان قابلاً للتحقيق على الاطلاق ؟

ان حجة « العدالة الاجتماعية » – كما يتبين حتى من الادلة المستقاة من رواية الينبوع نفسها – ليست مبنية على اساس منطقي . وهي حجة لا تلقى من يوريس والكتاب الآخرين نفس الاهتمام التي تلقاه لدى متشنر . ففيما يتعلق بالتبرير الأخلاقي لتأسيس الدولة الصهيونية ، ينصب التركيز في مجموع الروايات المدروسة على حجتين رئيسيتين معروفتين هما « حجة الحق التاريخي » و « حجة الاضطهاد »

و « حجة الاضطهاد » تقوم على أن من الضروري اقامة دولة يهودية تكون بمثابة ملجأ لجميع يهود العالم من الاضطهاد والتفريق العنصري الذين يتعرضون لها . وهذه « الضرورة » هي احدى الافكار التي تحظى بأكبر قدر من التركيز في الاعمال الروائية المذكورة . فالكتاب او الشخصيات التي تنطق باسمهم يحاجون أن وضع حد

لتاريخ المعاناة اليهودية الطويل لا يمكن أن يتم الا باقامة دولة يهودية تفتح ابوابها لكل يهودي يرغب في أن يكون من عداد مواطنيها .

ولكن التركيز علىهذه الفكرة لايتم عن طريقالتعبير المباشر عنها وبحثها بتفصيل وانما بالحديث والتصوير المطولين لمدى المعاناة التي قاساها اليهود وبذكر الحادثة المروعة تلو الاخرى كأدلة على هذه المعاناة .

ففي الخروج مثلا يدعي يوريس أن

الكره لليهود هو وباء لا شفاء منه . وفي ظل بعض الظروف الديمقراطية قد لا ينمو هذا المرض كثيراً . وفي ظل ظروف أخرى قد يبدو أن جرثومة المرض قد ماتت ، ولكنها ابداً لا تموت حتى في أكثر الاجواء مثالية .

وبناء على هذا الادعاء يمضي يوريس لسرد مثال تلو المثال على ذلك « المرض » . فهو يصور الحملات الصليبية على أنها كانت تهدف أولاً لاضطهاد اليهود : « خمس حملات صليبية خلال ثلاثمائة سنة وجهت ضد اليهود باسم الله » . (ص ٢٨١) وهو يصف محاكم التفتيش الاسبانية بأنها « واحدة من أسوأ الفترات على الاطلاق ... فخلالها تعرض اليهود لأعمال وحشية تفوق التصور ارتكبت باسم الكنيسة » (نفس الصفحة) . وهو يكتب عن حادثة الفرد دريفوس وكيف أنها كانت المنطلق لموجة من « اللاسامية » الفرنسية في العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، منهية بذلك « العصر الذهبي لليهود في فرنسا » (ص ٢٢٩) . وهو أيضاً يستعمل قصة حياة كل من دوف لاندو والأخوين جوزه وياكوف رابنسكي (اللذين يدعيان فيما بعد برك بن كنعان وأكيفا) كوسيلة لوصف اوضاع اليهود في روسيا وبولندا بتفصيل ، معطياً صورة دراماتيكية للتعذيب والتمييز العنصري اللذين تعرضوا لها من خلال تصوير بعض الحوادث المعينة كحملة الابادة التي يقع والد الاخوين رابنسكي ضحية لها (ص٢١٥-٢١٦) . ويقول يوريس انه خلال فترة سبعة قرون « تعرض اليهود في بولندا الى مختلف أنواع الاضطهاد التي تتدرج من سوء المعاملة الى الابادة الجماعية » (ص ١١٧) وأن تاريخ اليهود الروس هو « تاريخ طويل من التفرقة العنصرية » (ص ٢٠٣) .

ويكتب الروائيون الآخرون عن تعذيب اليهود واضطهادهم في نفس الدولة وفي دول أخرى ، قديمة وحديثة . فمتشنر مثلاً يصف مقاساة اليهود عبر التاريخ من خلال

لصورة الدراماتيكي لتاريخ بلدة ماكور ، معطياً قارئه صورة عن الاضطهاد الذي تلقوه على ايدي اليونانيين والرومانيين والمصريين والمسيحيين والصليبيين والاسبان والبرتغاليين. وفي كأس الغضب نقرأ كيف ان بطل تميلون المسمى بن لاند يذكر انه ايام دراسته في جامعة وارسو .

كان البولنديون في الجامعة يحملون عصى ثبتت في رؤوسها شفرات حلاقة كانت تسبب جروحاً مرضية في لحوم الشبان والشابات اليهود .

وكذلك تذكر ديبي – بطلة فيرتل – كيف انها كانت لكونها يهودية تتلقى العقاب من معلمتهـا في فيينا على فعل قامت به فتاة اخرى (الاغراء الاخير ، ص ١٣) . ويصور ناثان كيف يتعرض احد اليهود للضرب في شوارع روما (كوكب الهوا ، ص ٦٣ – ٦٤) . وهكذا فاننا نجد أن امثلة الاضطهاد هذه تتراوح بين أحداث صغيرة على مستوى فردي واعمال جماعية أو رسمية على مستوى شامل .

ولكن التركيز الاكبر في وصف الاضطهاد الذي تعرض له اليهود ينصب على الارهاب النـازي الذي حدث بعد تبلور العقيدة الصهيونية بفترة كبيرة . ففي الخروج مثلا يستخدم يوريس قصته عن حياة كارن كلمنت اليهودية الالمانيـة كوسيلة لاعطاء سرد شبـه تاريخي للعذاب الذي تعرض له يهود المانيا خلال العهد النـازي ، وبنفس الوقت يستخدم تفاصيل حياة دوف لاندو – المذكور أعلاه – لاعطاء صورة عن اضطهـاد يهود بولندا خلال فترة الاحتلال النازي . ولاندو هذا – مثله في ذلك مثل لاند في كأس الغضب وآرون ومردكاي في أحضروا أبنائي من بعيد وأنا في كوكب الهوا وحنة في رواية موريس وست برج بابل – هو أحد اليهود الذين يصورون على أنهم شهـدوا بأنفسهم الفظائع في معسكرات الاعتقال النازية وكانوا من ضحاياها ولكنهم استطاعوا البقاء على قيد الحياة .

هذه الشخصيات تمكن الكتاب من اعطاء تفصيلات واسعة عن الفظائع النازية . ففي كأس الغضب مثلاً نجد أن ذكريات لاند عن الأيام التي قضاها في معسكر الاعتقـال تسيطر على تفكيره بشكل دائم ، ذلك أنه – حسبما يصوره تميلون – عمل في المعسكر كحفار قبور عهد اليه دفن جثث اليهود الذين اعدموا بالغاز . ثم حين يقرر الألمان تغطية آثار جرائمهم ، فان لاند يعمل مع فريق من العمال في اخراج الجثث من القبور

وحرقها في الافران . وصورة المعاناة التي يتعرض لها لاند تبلغ ذروتها حين يضطر الى حرق جثة امه (ص ٣١) . بينا نجد أن ليا — وهي شخصية اخرى من اولئك الذين بقوا على قيد الحياة رغم التعذيب النازي في كأس الفضب — كانت تعمل خلال الحرب كـ Fled — hure (عاهرة ميدان) للجنود الالمان .

ويصل لاند ولاندو والشخصيات الاخرى المشابهة الى فلسطين في حالة صدمة نفسية حسب الصورة التي نجدها في الروايات التي هي موضع البحث. وهكذا فان التأثيرات والنتائج التي تتركها تجاربهم في المعسكرات النازية في نفوسهم تستخدم كوسيلة اضافية في التأكيد على معاناة اليهود .

ويصور الكتاب هذه الصدمة النفسية على أنها في بعض الحالات لا تقبل العلاج . فتلك هي الحال بالنسبة الى والد كارن في الخروج وحنة في برج بابل اذ أن كلا منها يعاني من الملانكوليا المفرطة رغم مرور زمن طويل (او قصير) على تجربتهم مع النازية . ولكن لاند ولاندو بالذات (وبعض الشخصيات الاخرى أيضاً) ينقلبون حسب ادعاء يوريس وغليون الى أناس مليئين بالامل والحيوية بعد التزامهم العقيدة الصهيونية وعملهم مع احدى المنظمات الصهيونية في فلسطين .

وهكذا فان « حجة الاضطهاد » تصبح مكتملة عبر هذا التصوير لمعاناة اليهود . فالكتاب يدعون ضمناً من خلال تصوير مثل هذه الشخصيات والقصص ان انشاء الدولة الصهيونية على ارض فلسطين هو الحل المعقول للاضطهاد الذي يعاني منه اليهود . ففي مثل هذه الدولة — حسب هذا الادعاء — لن يكون اليهود في أمن من التفرقة والاضطهاد في المستقبل فقط ، بل انهم — كما توحي حالة لاند ولاندو والآخرين — سيشفون من الآثار التي خلفتها فيهم « تجاربهم المريعة »(١) .

ولكن كل هذه الأمثلة على معاناة اليهود هي ليست أكثر من تعبير ضمني « لحجة الاضطهاد » . ويفترض في القارىء من خلال قراءته لها أن يميل بعاطفته نحو الجانب الصهيوني في

(١) يبين الدكتور هاني الراهب في مقاله المشار اليه أعلاه أن شخصيات الصابرا — حتى حسبما يصوره هؤلاء الكتاب — تعاني من أزمات نفسية حادة لم تشفهم منها اقامة الدولة الصهيونية . وهذه الأزمة هي نتيجة للتجربة اليهودية الأوربية . وان هذا المثال من عديد من الامثلة على التناقض المنطقي الذي يوقع هؤلاء الروائيون أنفسهم به باستمرار.

الصراع المتعلق بأرض فلسين . ولكن هنـاك أمثلة على التصريح بهـذه الحجة بصيغة مباشرة وذلك على لسان بعض شخصيات هذه الروايات ، وان تكون هذه الامثلة قليلة. ففي الاغراء الاخير مثلا تقول ليليث : « اننا سنقوم ببناء هـذا البلد [فلسطين] وسنصبح شعباً من الدرجة الاولى ، حتى ولو كان هذا آخر شيء نفعله . وإلا فانك لن تعرف متى سيخطر لأصدقائك أن يبيدوك بالغاز » (ص ١٣٦). ويعرض أحد شخصيات كأس الغضب صورة أكثر تفصيلاً لهذه الحجة اثناء اشتراكه في المناقشة المذكورة اعلاه بين الشيوعي اليهودي ومجموعة من الصهاينة في فلسطين ، فهو يرد على احـدى النقاط التي يثيرها الشيوعي بالقول :

لقد أعطينا الجنس البشري رجـالاً عظماء ـ موسيقيين ومخترعين وشعراء وكتاب وفنـانين ودبلوماسيين ومحاربين . ولكن كيف أجزينا كشعب ؟ بالاضطهاد والمذابح مرة تلو المرة . لقد كنت اصاب بالهم الشديد كلما قرأت تاريخنا ولاحظت أن القصة نفسها تعاد باستمرار عبر الاجيال بعد ان فقدنا استقلالنا. فنحن نبدأ بالاستقرار في بلد ما ونتابع طريقنا في الحياة مع بعض التعديلات ، ثم نشارك في رفاه المجتمع الذي نعيش فيه اذا سمح لنا بذلك، ثم نثري، فتثار التفرقة ضدنا ونصبح ضحية للسرقة والقتل . وأولئك الذين ينجون من الموت يذهبون للاستقرار في ارض اخرى ويبدأون حلقة الاستيطان والنفي من جديد .

أما هنا ياليون فالقصة مختلفة . فلقد تغير الطراز المعهود لتاريخنا . انك تخاف الا نستطيع الدفاع عن انفسنا في وجه معتد يفوقنا قوة . ولكن خوف الفناء على يد امة اقوى هو خوف تواجهه اعظم الامبراطوريات جبروتاً في مجرى تاريخها . ان المرء لا يعيش وهو يفكر باستمرار بالمصائب التي قد تحدث . فمن الصحيح أنه كان من الممكن أن يحتل هتلر فلسطين ولكن كان على النازيين أن يتحملوا خسائر جسيمة قبل ان يفعلوا بنا مافعلوه ليهود اوربا . وباللعنة ــ ان هناك عالم كبير من الاختلاف بالنسبة لي بين ان يموت المرء كعبد في معسكر

اعتقال وبين ان يقتل في حرب يخوضها ضد الغزاة . هناك فرق جوهري كبير .
(ص ٨١ – ٨٢)

انه لمن الملاحظ أن أشد دعـاة الصهيونية حمية هم ليسوا أولئك الذين نجوا من الارهاب النازي ، وانما هم الصابرا (أبناء اليهود الاوروبيين الذين هاجروا الى فلسطين في أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين) وهؤلاء لم يتعرضوا بأنفسهم للاضطهاد والتعذيب . وبينما نجد أن اولئك الذين نجوا من فظـائع النازية مثل لاندو في الخروج وآرون في أحضروا أبنائي من بعيد هم أعنف المقاتلين ضد العرب داخل المعسكر الصهيوني ، فان عنفهم هذا - كما يبين المؤلفون في جميع الحالات دون استثناء - هو رد فعل نفسي أكثر منه تصرفاً عقائدياً . ان الموقف الذي يتخذه هؤلاء تجاه العقيدة الصهيونية هو موقف عدم المبالاة ، التي يعبر عنها لاندو حين يقول لكارن كلمنت :

الا تعلمين حتى الآن لم يكسرون اعناقهم كي يدخلوا الى فلسطين خلسة ؟ اتظنين حقاً انهم يفعلون ذلك لأنهم يحبونها ؟ انهم انما يقومون به لمجرد أنهم بحاجة الى اناس يقاتلون العرب . (الخروج ، ص ١١٤)

واذا كان لاندو لايزال – رغم اعتقاده هذا – يرغب في الدخول الى فلسطين فان رغبته هذه تعود الى أنه يود – حسب تعبير كارن – « أن ينضم للارهابيين وأن يقوم بالقتل » (ص ١١٤) . وان كان لاندو يرتكب العنف بعد ان ينجح في الدخول الى فلسطين فانما يفعل ذلك لأنه حسبما يصوره يوريس يشعر تماماً مثل آرون في أحضروا أبنائي من بعيد والذي يصفه غيلون بأنه مليء بالكراهية وبالرغبة في الانتقام ، وأنه لدى وصوله الى فلسطين « يبدأ بحثه عن الألمان . كل عربي كان بالنسبة له ألمانياً ، كل كلب كان ألمانياً » (ص ١١٣) .

ان حالة لاندو وآرون النفسية (وكذلك حالة الشخصيات المماثلة) توحي بأن آخر شيء كانوا بحاجة له هو الذهاب الى فلسطين والاشتراك في الحرب . إذ أننا اذا نظرنا الى الوضع من نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى عام ١٩٤٨ – وحتى حسب تصوير الروايات الموضوعة تحت البحث لهذا الوضع – فاننا نجد ان فلسطين كانت أبعد ما تكون عن الملجأ الآمن للناجين من النازية . ويقول فرد خوري في كتابه المعضلة العربية

الاسرائيلية أنه بعد صدور قرار التقسيم صار هدف الهجرة اليهودية الى فلسطين هو زيادة القوة البشرية الموجودة تحت تصرف الصهاينة .

في تلك المرحلة اصبحت جميع الدوافع الانسانية ثانوية تماماً . فمن الواضح من وجهة النظر الانسانية ان اللاجئين اليهود كانوا اكثر اماناً بكثير فيما لو بقوا في مخيمات اللاجئين الاوربية مما كانوا عليه لدى قدومهم الى فلسطين المملوءة بالتوتر والخطر (١) .

ان تلك الفترة التاريخية قد أوضحت أحد مواضع التناقض في العقيدة الصهيونية . فبينما ادعت الصهيونية أن اقامة دولة يهودية هي الضمان الوحيد لأمن اليهود فان سلامة اللاجئين اليهود قدمت ضحية من أجل اقامة الدولة اليهودية (٢) .

ورغم أن مايقوله خوري ليس بحاجة الى دليل فان الاعمال الروائية المدروسة نفسها تقدم أكثر من مثال على صحة مايقول . ففي كأس الغضب نجد أن لاند — وهو يهودي لاجىء أدخل الى فلسطين خلسة بدون أية رغبة واضحة من قبله — يتعرض للموت أكثر من مرة ، وهو عند نهاية الرواية مفقود ومن المحتمل أنه قتل في احدى المعارك . وكذلك ففي الخروج يهيأ المراهقون اليهود في المعسكرات القبرصية لرحلتهم الى فلسطين بالتدرب على التجسس والقتال (ص ٣٤٩) . وبعيد وصولهم الى الأرض المقدسة يجدون نفسهم مشتركين في أعمال العنف والارهاب ضد البريطانيين في القتال ضد العرب . واشتراكهم في المعارك هذا كان طبعاً لتخطيط مدربيهم ، اذ ان التدريب في قبرص شمل تعليمهم القتال بالعصي والسكاكين والأسلحة النارية (ص ١٠٥) مما يوضح ان هدف المدربين الصهاينة لم يكن بتاتاً تأمين سلامة هؤلاء الصبيان .

ان ضرورة ايجاد علاج لمعاناة اليهود والتفريق العنصري ضدهم في أوربا ليست موضوع المناقشة ، فالمناقشة تنصب على ما اذا كان العلاج الملائم هو في انشاء دولة

(١) Fred J. Khouri , The Arab - Israeli Dielmma (Syracuse, N. y. :Syracuse University Press 1968) ص ٥٨

(٢) وبالاضافة الى ذلك فان الاسرائيليين هم اليوم — وخاصة بعد حرب تشرين — أقل أمناً من أية مجموعة يهودية أخرى في العالم .

يهودية وما اذا كان من الضروري انشاء هذه الدولة على أرض فلسطين هو الحل الوحيد للمشكلة اليهودية . ان الروائيين المدروسين هنا يعطون الانطباع بأن من المسلم به ان انشاء الدولة اليهودية هو الحل الوحيد الممكن للمشكلة . ولكن هؤلاء الكتاب بالرغم من ذلك يكشفون عن امكانية ايجاد حلول اخرى . وحالة فيريد بار إل في الينبوع مثال على ذلك . فهي يهودية « صابرا » كرست نفسها لسنوات طويلة لخدمة الحركة الصهيونية والدولة الاسرائيلية . ولكنها تكتشف بعد زيارة قصيرة للولايات المتحدة أنها « مريضة ومتعبة من العيش في أرض مليئة بالتذكر » وأن النساء اليهوديات في ولاية الينوي الأمريكية يعشن — بخلاف الاسرائيليين — حياة قانعة .

دون تذكر بلاد الفرس ومصر والمكابيين وصحراء سيناء واورشليم ... وان الشيء الوحيد الذي يتوجب على هؤلاء النسوة تذكره هو موعد استحقاق القسط الجديد من ثمن جهاز التلفزيون . (ص ١٠٥١)

وتضيف فيريد بأنها لاتكاد تستطيع انتظار أن تصبح واحدة من هؤلاء النسوة (ص ١٠٥٢) . وفي مناقشة بين المسؤول الاسرائيلي اليان ايلياف واليهودي الامريكي بول زودمان يؤكد الاخير باستمرار أن اليهود في امريكا يعيشون حياة طبيعية خالية من مخاوف التفرقة والاضطهاد ومن مخاوف الاذابة أيضاً (ص ١٠٥٣ — ١٠٥٩) . ويقول زودمان :

اذا كان اتباعنا لموسى عبر اربعة آلاف سنة قد وصل بنا حيث نحن الآن شعب مجزء كلياً ، فانني اعتقد ان الوقت قد حان لكي نجوب النمط الأمريكي . انني سأكون يهودياً صالحاً ... ولكن اذا احب ابني بريان — كما تدعوه — ان يذيب نفسه في التيار العام ، فانني اقول ان ندعه يفعل ذلك .

(ص ١٠٥٤)

وهكذا فان فيريد وزودمان يشيران الى أن هناك امكانية حل آخر غير اسرائيل لمشكلة اليهود الذين عانوا الاضطهاد والذين يسعون الى فرصة لأن يحيوا حياة طبيعية .

بالطبع ان أهم عامل في تقييم « حجة الاضطهاد » هو أن اقامة الدولة الصهيونية

قد كان له – حسب قول الكاتب الاسرائيلي آموس ايلون – ثمن باهظ دفعه عرب فلسطين.
ويقول ايلون :

ان العرب لم يحملوا اية مسؤولية لمعاناة اليهود في اوربا التي استمرت قروناً طويلة ، ولكن في النهاية كان العرب هم الذين عوقبوا بسبب تلك المعاناة . وان الثمن الذي دفع كان باهظاً ، ومن المستحيل تقيم هذا الثمن من حيث المقاساة والمرارة الانسانية[1] .

ان هذا العامل – الثمن الذي دفعه عرب فلسطين – لا يلقى أي اهتمام أو تعبير صريح في الاعمال الروائية المدروسة ، مما يمنع القارىء الغربي غير المطلع من أن ينظر نظرة صحيحة للقضية الفلسطينية ومن أن يقيم « حجة الاضطهاد » تقييماً سليماً .
ومن الواضح أيضاً أن قيمة « حجة الاضطهاد » هذه منعدمة اذا ما نظر الى المشكلة اليهودية من وجهة نظر انسانية شاملة . فبالرغم من أن هناك مايميز هذه المشكلة عن غيرها فان اليهود لم يكونوا ابداً الفئة التي عانت من الظلم والاضطهاد في التاريخ الحديث والقديم . ان المشكلة اليهودية هي جزء من مشاكل اضطهاد الاقليات في جميع انحاء العالم.
ومن الملاحظ ان الروائيين المدروسين هنا يتعمدون عزل المشكلة اليهودية في رواياتهم.
ان نظرتهم الانسانية تتميز بنفس ضيق التفكير الذي نجده لدى بطل يوريس والذي يجبر الصحفي الاميركي مارك باركر على أن يصيح به : « عليك اللعنة يا بن كنعان ، عليك اللعنة . ما الذي يجعلك تعتقد ان حق المعاناة مقتصر على اليهود ؟ » (الخروج ، ص ١٦٩) . ليس هناك أية محاولة في الروايات المذكورة لاختبار مدى امكانية تطبيق حل اقامة دولة صهيونية في جميع حالات اضطهاد الاقليات الدينية والعرقية . أي أنه لا محاولة هناك لبحث ما إذا كان بالامكان تطبيق مثل هذا الحل في تلك الحالات . ومن جهة أخرى فليس هناك أية محاولة لبيان ما إذا كان حل الدولة القومية مقتصراً على المشكلة اليهودية ولبيان – فيما اذا كان الأمر كذلك – الاسباب التي تجعل هذا الحل ينطبق على تلك المشكلة دون غيرها .

---

(١) Amos Elon , The Israelis : Founders and Sons
(Newyork : Bantam , 1971 ص ٢٩).

وباختصار فان تقديم « حجة الاضطهاد » هو تقديم سطحي خال من اي تعمق واذا خطر للقارىء الغربي لهذه الروايات أن يفكر بهذه الحجة على نطاق عام فلا بد له أن يتساءل عما اذا كانت تعني مثلا أنه يحق للامريكيين السود — وهم أيضاً أصحاب تاريخ حافل بالمعاناة من الاضطهاد والتفرقة — أن يسعوا لانشاء دولة قومية في أفريقيا على حساب أحدى شعوب تلك القارة . ولا بد للقارىء أيضاً أن يتساءل عما تنطوي عليه تلك الحجة بالنسبة للهنود الحمر . ولكن أهم مايوحي به حل الدولة القومية هو انطباقه على عرب فلسطين . فمن المعروف أنه نتيجة لظهور الفكرة الصهيونية ولتأسيس اسرائيل عاشت غالبية الشعب الفلسطيني كأقليات لاجئة في الدولة المضيفة مدة ربع قرن . أما الذين بقوا في فلسطين المحتلة فانهم يعانون من الاضطهاد العنصري في أقسى صوره . وان بالامكان القول ان اسرائيل كانت تسعى جدياً لابادة الشعب الفلسطيني أو — على الأقل — لمحو الهوية الفلسطينية . فاذا أخذ القارىء الغربي هذه الحقائق بعين الاعتبار وقام بتعميم حل الدولة القومية المقترح كعلاج للمشكلة اليهودية لوجد أن هذا الحل يعطي عرب فلسطين الحق في اقامة دولة قومية في وطنهم . وهكذا يتضح كيف أن « حجة الاضطهاد » تنقض نفسها بنفسها .

ان بحث مثل هذه الحجة يجب أن يأخذ بالاعتبار الظروف المحلية والعالمية للقضية الفلسطينية . ويقول جوهان غولتانغ — حين يتحدث عن هذه القضية — ان الصراع في الشرق الاوسط هو « صراع بين شعبين عانيا الاضطهاد ، وبالتالي أصبح همهما البقاء ، وهما العرب واليهود . ان كلا هذين الشعبين قد عانى كثيراً على ايدي الآخرين »(١) . ان مثل هذه النظرة للصراع تفقد « حجة الاضطهاد » أي معنى ، اذ أنها توضح أن العرب واليهود عانوا على أيدي الغربيين سواء بسواء . وهكذا فان غولتانغ الذي يأخذ الظروف التاريخية لاقامة اسرائيل في اعتباره يجد أن « حجة الاضطهاد » خالية من أية قيمة ، فهو يقول :

لاشعب في التاريخ الانساني قد تعرض لعمليات العنف المباشر بالشكل

---

(١) Johan Galtung , « Conflict Theory and the Palestine Problem » , Gournal of Palestinian Studies , II , 1 (Autumn 1972) ص ٣٤

المركز والمتعمد الذي تعرض له اليهود على ايدي النازيين . وليس هناك من يناقش ضرورة ايجاد حل دائم يضمن ان هذا لن يحدث ثانية . ولكن ان نجعل « ت » يعاني بسبب جريمة اقترفها « أ » ضد « ب » لايمكن أن يكون ذلك الحل . فأولاً ، ان هذا يشكل جريمة جديدة . وثانياً فان ردود « ت » لايمكن أن تضمن حلا دائماً ، الا اذا كان « ت » يشعر بالتعاطف المفرط مع « ب » او بكراهية خاصة نحو « أ » ـ وكلا هذين الشعورين عرضة للزوال . وبالطبع فان « ب » قد يظن ان « ت » هو من الضعف بحيث ليس هناك من خطر ، ولكن هذا المنطق مبني على نظرة للشؤون الانسانية شديدة الجمود [١] .

الحجة الاخلاقية الثانية المستعملة في هذه الروايات لتأييد الموقف الصهيوني هي « الحجة التاريخية » التي تقول ان وجود الشعب اليهودي في فلسطين في الماضي يبرر من الناحية الاخلاقية اقامة دولة اسرائيل .

ان معظم النتائج التي أسفرت عنها مناقشة « حجة الاضطهاد » تنطبق بنفس المقدار على « الحجة التاريخية » . ففي كلتا الحالتين نجد أن التركيز على العرض الضمني للحجة يفوق التركيز على العرض الصريح لها ، وكذلك نجد أن الكتاب يتحاشون مناقشة انطباق كل من الحجتين على الحالات المماثلة لحالة الشعب اليهودي ، واضافة الى ذلك فان هؤلاء الكتاب يعجزون عن رؤية التناقض الكامن في صميم كل من هاتين الحجتين .

ففي الواقع يندر أن نجد أي عرض صريح « للحجــة التاريخية » وان مثل هذا العرض ــ حيثما وجد ــ يمتاز بالغموض وازدواج المعنى . ففي الخروج مثلا تقول جوردانا بن كنعان انه لا يمكن ابعاد اليهود عن أرض فلسطين لانهم يشعرون فيها بأمجاد شعبهم تحيط بهم من كل الجهات (ص ٥١٩) . ولكن هــذا المنطق غامض بشكل أنه يعطي اليهود من الحق في فلسطين بمقدار ما يعطيه لعرب سوريا من الحق في اسبانيا التي تضم أمجاد الأندلس .

ولكن الروايات المذكورة تذكر القارىء بشكل مستمر بهذا « المجد الغابر » وذلك بالاشارة الى « الوقائع التاريخيــة » وباللجوء الى الاقتباسات من التوراة (وكما يذكر

(١) المصدر السابق ، ص ٣٥ .

الدكتور الراهب في بحثه فان التوراة تستعمل الى حد كبير كمرجع تاريخي في هـذه الروايات) . ان هذه الاشارات والاقتباسات موجودة بوفرة شديدة بحيث أن العثور على مثال عنها لا يحتاج من القارىء الى أكثر من العودة الى بداية أي من الأجزاء الخمسة التي تتألف منها رواية الخروج ، اذ أن مقطعاً من التوراة يسبق كلا من هـذه الأجزاء ويأخذ الجزء عنوانه من ذلك المقطع . والاقتباسان اللذان يقدمان الجزء الأول والثاني لها أهمية خاصة لما يوحيا به للقارىء الغربي عن القضية الفلسطينية ، ففيها يتحدث الله الى موسى عن الارض التي وعد الله بها اخوانه والتي تقع فيما وراء الاردن ، وعن « استعادة الأرض » وعودة كل رجل الى ممتلكاته . والرواية نفسها تفيض بالاقتباسات والاشارات والتلميحات من نفس هذا النوع . وكما هو الحال بالنسبة للمقطعين المذكورين فانه من الواضح أن الهدف من استعمال هذه التلميحات والاشارات هو الايحاء للقارىء الغربي بأنهـا تنطبق على الوضع الصهيوني في القرن العشرين قدر انطباقها على الأوضاع والفترات الغابرة .

أما بالنسبة لانطباق « الحجة التاريخية » اذا ما نظر اليها كمبدأ عـام لا يقتصر على القضية اليهودية فقط فانه يكفي الرجوع من جديد لـما يقوله جوهان غولتانغ . ففي مقاله « نظرية النزاع والمسألة الفلسطينية » يقول :

انه لمن شبه المستحيل اقامة خطوط زمنية محددة ، والقول بأن الملكية السابقة لموعد معين لايمكن المطالبة باسترددها ، ولكن يبدو ان فترة ألفي سنة تقع ضمن أي تصنيف من هذا النوع للملكيات الفائتة . ان الحجـة التاريخية قـد يكون لها بعض الوزن لو أنها دعمت باستفتاء لسكان المعنيين بالأمر ، ولكن هذا امر يعود تقريره للسكان انفسهم . واذا كانت الارض غير مأهولة (تقريباً) وكان المدعي هو آخر من استعملها (وليس بالضرورة من ملكهـا) فان الادعاء قـد يكون معقولاً ، ولكن ليس من بين هذه الأمور ماينطبق (على القضية الفلسطينية) وان قائمة التغيرات التي ستنجم اذا اتخذ هـذا النوع من اعادة الملكية كسابقـة لادعاءات ملكية الأرض في جميع ارجاء العالم ستكون قائمة طويلة[١] .

(١) ص ٥٦ .

وباختصار فان مدى افلاس « الحجة التاريخية » يتضح تماماً حين ينظر لها كمبدأ عام ينطبق على جميع الحالات المماثلة لحالة اليهود . وبالامكان تصور مدى التغيير الذي سينجم عن تعميم هذه الحجة اذا درسنا على سبيل المثال وضع السود والهنود الحمر في امريكا . وبالرغم من أن مثل هاتين الحالتين قريب جداً من تفكير القارىء الغربي (والامريكي بصورة خاصة) فانه ليس هناك من بحث واضح من قبل شخصيات الروايات المدروسة لما تنطوي عليه « الحجة التاريخية » فيما لو عممت .

كما انه ليس هناك بين مؤلفي هذه الروايات الذين يسعون بدأب لاقناع قارئهم بصواب هذه الحجة من يبدو مدركاً للتناقض الذي تنطوي عليه . فاذا كان وجود اليهود في فلسطين يبرر للانسان الغربي انشاء دولة يهودية بعد مرور الفي عام فعلى ذلك القارىء بالتأكيد أن يرى انه وفقاً لنفس المنطق وبشكل اكثر اقناعاً بكثير يحق لعرب فلسطين انشاء دولة فلسطينية في الارض التي كانوا يقطنونها قبل ربع قرن فقط . وهكذا فان القارىء – لو أتاح له الكتاب تكوين صورة واضحة عن قضية فلسطين – سيلمس فوراً التناقض الصارخ الكامن في منطق « الحجة التاريخية » . ولكن مثل هذه الصورة هي بالطبع بعيدة تماماً عن القارىء الذي يعتمد في معرفته القضية على هذه الروايات أو على الوسائل الاعلامية الغربية المشابهة .

من الواضح اذن أن غاية يوريس والكتاب الآخرين من طرح « حجة الاضطهاد» و « الحجة التاريخية » ليست مخاطبة عقل القارىء ، بل كسب عواطفه بأية وسيلة . ان هذه الروايات تقدم له صورة محتدمة بالعواطف تصور يهودياً اسطورياً عاش في المنفى آلاف السنين معرضاً لجميع أنواع الظلم والاضطهاد الذين يبلغان أوجهما في الارهاب النازي . ثم يجد هذا اليهودي الاسطوري قادراً – بفضل التنظيم السياسي الصهيوني – على « العودة » الى « وطنه » حيث يرمي بنفسه لدى وصوله على الأرض لكي يقبل التربة . وهذه « العودة » الى فلسطين (وهي « عودة » حسبما يذكر هذا القارىء لأن ذلك اليهودي كان يعيش هناك قبل منفاه) هي حسبما يفترض ، الطريق الوحيد لانقاذه من الابادة . وتمضي هذه الاسطورة فتصور أن هذا «اليهودي العائد » يواجه « عداء لامبرر له » من قبل العرب فيجد نفسه « مرغماً » على القتال ليضمن « بقاءه » . ثم يشهد « بأسف » عرب فلسطين وهم « يهجرون » بيوتهم ويغادرون البلاد.

وهكذا فان هذه « العودة اليهودية » تصور للقارىء على أنها محقة وضرورية وذلك

بواسطة استخدام الحجتين المدروستين في هذا البحث . ولكن هذا الادعاء حسبما تبين من فحص هاتين الحجتين وحسبما يتبين من تاريخ القضية الفلسطينية (حتى بالصـــورة المشوهة التي تعرضه بها هذه الروايات) هو ادعاء لايعتمد على الوقائع ولا على المنطــق، وانما هو مبني على السطحية والمغالطة وتشويه الوقائع التاريخية .

هناك حجج أخرى يحاول هؤلاء الكتاب بواسطتها كسب تأييد القارىء الغربي للموقف الصهيوني . وأهم تلك الحجج « حجة التفوق » الــتي تبنى في مجملها على نظرية أن الانسان اليهودي هو من نوعية أفضل من الانسان العربي وهذا يعطي اليهودي الحق في التصرف في ارض فلسطين . و « حجـــة البقاء » التي تبرر استمرار النزاع بين العرب والصهاينة على أساس أن العرب عازمون على ابادة الاسرائيليين وأن هؤلاء هم دائماً في موضع المدافع عن بقائه . ولكن فحص تلك الحجج يوضح أن الاساس المبنية عليه ليس أكثر متانة من الاساس الذي تقوم عليه الحجتان المبحوثتان هنـــا ، وان القارىء الغربي هو ضحية حملة دعاوية تشوه قدرته على فهم النزاع بين العرب والصهيونيين فهماً موضوعياً متكاملاً .

يوسف اليوسف

العقد الجنسية في «موسم الهجرة الى الشمال»

يلك الدارس أو الناقد ان يتناول رواية الطيب صالح ، «موسم الهجرة الى الشمال» ، على مستويين متجادلين لا انفكاك للواحد منها عن الآخر :

أولاً — المستوى الاجتماعي (الحضاري) : وفيه تتبدى العلاقات الثقافية المتنافرة بين الشرق والغرب . وهذا ما تناوله نقاد الطيب بالبحث والتمحيص حتى نال قسطاً وافراً من الدراسة .

ثانياً – المستوى النفسي :وفيه تتجلى عقد جنسية لايسع الأبناء من القراء الا ان تسترعي انتباههم . وربما كنا لانعدم سبيلاً الى القول بأن التاريخ والحضارة والسياسة والجنس تندغم في الروايةبحيث يتعذر فرز كل عنصر على حدته الا بالتحليل المتأني والشاق.

ولما كان المستوى الاول من نقد الرواية قد تضخم على حساب المستوى الثاني الذي لم يأبه له النقاد كثيراً ، وكيما ينال القارىء فكرة متكاملة عن الرواية ، آثرت ان اتناولها تناولاً نفسانياً ينصب على شخصية مصطفى سعيد أكثر مما ينصب على سواه ، وأن أبين العلاقة المتجادلة بين رمزية الجنس ومدلولاتها الحضارية فالكاتب قد تعمد الجنس ، وربما عقده ايضاً ، واتخذه أرضية يبني عليها بنياناً ذا صلة بالايديولوجيا الاجتماعية والتاريخية أو هو على الأقل ذو صلة بموقف حضاري معين يتخذه الروائي .

إن مايشد انتباهنا حين يأخذ مصطفى سعيد بسرد أخباره هو نوع العلاقة القائمة بينه وبين أمه ، وكذلك لحظة الافتراق الخالية من كل حنان وتعاطف . فلا الأم تنفعل لفراقه ولا هو ينفعل لفراقها . ولئن توخينا تفسير رمز الفراق تفسيراً حضارياً فان السبيل تسعنا الى القول بأن ابناء الشرق يغادرونه غير مأسوف عليه وغير مأسوف عليهم معاً . بيد ان في باطن الموقف ، وعلى سطحه ايضاً ، تكمن علاقة بين أم وابنها . ويثير انتباهنا في بداية الفصل الثاني « قناع كثيف » يغطي وجه أمه ، وهو بلا ريب رمز حالة العجز عن التواصل بينهما . وتتكرر العبارات الدالة على هـــذا القناع اكثر من مره (دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٧ ، ص ٢٧ وص ٣١) . زد على ذلك أنه كثيراً مايصفها بالغرابة : « كانت كأنها شخص غريب » ، « لعلني كنت مخلوقاً غريباً ، او لعل آمي كانت غريبة » (ص ٢٣). ان مثل هذه الأم كفيلة بخلق عقدة اوريست عند ابنائها . وهذا ماتملك ان نفسر لحظة الوداع الجاف على ضوئه .

وحين يصف مصطفى سعيد نفسه قائلاً : « لا أتأثر بشيء ، لا أبكي اذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرس في الفصل ، لا أتألم لما يتألم له الباقون » فإنه انما ينم عن شخصيته العصابية التي تبحث عن خلاصها مما تعاني من مرض . إن اماً هذا شأنها لايمكن ان تخلق إلا أطفالاً هذا شأنهم . ولنا ان نجد علاقة دائرية بين كونه لايوجد في العالم شيء يهزه ، وبين « تلك النظرة الغريبة » التي ألفت أمه أن تلقيها عليه . وفي وصف ساعة فراقه لأمه ، ذلك الفراق الذي تم « بلا دموع ولا قبل ولا ضوضاء » ، تستوقفنا عبارتان جديرتان بالتأمل : « بعد سنوات طويلة ، وتجارب عدة ، تذكرت تلك اللحظة

وبكيت » . « لم يلوح لي أحد بيده ، ولم تنهمر دموعي لفراق أحد » . لا تعني العبارة الأولى سوى ان الكف قد أصاب نموه الانفعالي ورسخه على لحظة الفراق ، فظل مثبتاً على الانموذج الطفلي لايبارحه أبداً ، رغم كل ما أحرزه من نمو عقلي وتفوق معرفي . ان مصطفى سعيد يحتاج الى من يعامله كطفل . أما العبارة الثانية ، فاننا نستطيع أن نفسر على ضوئها شخصيته التي لاتقبل الاهتزاز والتأثر ، إذ كما قال ماثيو آرنولد : «تصنع المعاناة العظيمة من القلب حجراً » . لقد تحجر مصطفى نظراً لما قاساه من حرمان من العطف . لذا كان مصطفى سعيد ضحية التربية الشرقية الناقصة ، بقدر ما كان ضحية الحضارة الغربية الخانقة للروح ، والتي لم تعامله كما ينبغي .

ولما كانت السيدة روبنسون هي المرأة الوحيدة بين الاوروبيات الخمس اللائي أوتي الفرصة لاقامة الصلات معهن ، المرأة الوحيدة التي أسبغت عليه عطفها ، وعاملته الى حد ما كطفل يحمل تثبيتات اوديبية ، فانه قد أجرى الابدال وسحب شخصية الأم على هذه المرأة . ولهذا فقد ظل يكن لها كامل الحب حتى النهاية ، ويوم حكموا عليه بالسجن ، فانه لم يجد صدراً غير صدرها يسند اليه رأسه . ومما بث الارتياح في روحه أنها ربتت على رأسه وهي تقول : « لا تبتئس يا طفلي العزيز » (ص ٢٩) . ولنلاحظ كلمة « طفلي » هذه ، فانها ذات شأن كبير .

ولعل مما يؤكد إصابته بالاوديبية أنه يحمل صلته بالسيد روبنسون ، لأن هذا الرجل ينازعه قلب السيدة ، وهو بالتالي بديل الأب الذي لم يتصالح معه بعد . وجدير بالذكر أن اللون البرونزي ، الذي تتصف بـه السيدة روبنسون ، كثيراً مايتشبث بـه مصطفى ، ويضفيه على غيرها من النساء . فالحق أنه قد وجد فيهـا اول بديل للأم : « تحنو علي كما تحنو ام على ابنها » (ص ٣٠) . وحين يفارقها متجهاً بالباخرة من الاسكندرية الى اوروبا ، نراه يقول : « ورأيتها من بعيد وهي تلوح لي بمنديلها ، ثم تجفف به الدموع من عينيها ، وإلى جوارها زوجها ، واضعاً يديه على خصره [حالة اللامبالاة] ، وأكاد أرى حتى من ذلك المكان البعيد صفاء عينيه الزرقاوين . إلا أنني لم اكن حزيناً » . (ص ٣٠) . وهنا يجدر بنا أن نهتم بثلاثة ملاحظ : اولاً ـ وداع السيدة روبنسون يختلف عن وداع أمه ، بحيث نرى فيها أماً حقيقية من وجهة نظره. ثانياً ـ كانت عينا الزوج صافيتين (وهذا بالطبع من تخيلات مصطفى ، لأنـه يراه عن بعد) ، أي أنه لم يبك لفراقه . والحقيقة أن في هذا اسقاطاًمن مصطفى على الرجل

فحواه أنه (اي مصطفى) لم يكن حزيناً لفراق روبنسون . ومرد تلك الحالة الى أنه ينازعه حب السيدة .

ثالثاً — لم يكن مصطفى حزيناً لسببين : الاول أن السيدة التي اشتهاها لم تقدم له كل مايريد منها . والثاني أنه يكره السيد روبنسون ، والمرء لايحزنه فراق من يكره. ان وجود السيد روبنسون قد حال بين مصطفى وبين اتخاذه السيدة روبنسون موضوعاً اوديبياً . ولو تعرف مصطفى على السيدة روبنسون أرملة لكان خيراً لعصابيته . إذ لو تم الابدال (وهذا ما أعاقه السيد روبنسون قبل كل شيء ، وكان يمكن أن يتم دون أن تستجيب السيدة روبنسون لغلمته) ، لتكون لدى مصطفى نمط جديد للانا الأعلى يهبه فرصة انشاء تربية لاحقة ، الشيء الذي يتحقق لعصابيين عند الشفاء وقبله ، بل هو مايشرط ذلك الشفاء حقاً .

وغني عن البيان أن الفتاة التي أحبها في القاهرة ، واخفقت العلاقة بينه وبينها، لم تكن هي المسؤولة عن ذلك الاخفاق . ففي قوله « كرهتني » اسقاط واضح . في الاسقاط لا أقول : « أكرهها » ، بل اقول « تكرهني » لاعني العكس. ففي القاهرة كان الفتى مأخوذاً برائحة السيدة روبنسون (والحق أن هذه الرائحة تظل تطارده وتزكم أنفه أنى يتجه . ففي بريطاليا:« رائحة المكان غريبة ، كرائحة جسد مسز روبنسون.») . إن سيطرة هذه الرائحة الجسدية على مسامه قد أغلقت عينيه عن كل جمال أنثوي . ولهذا أحبط حبه حين حاول أن يثبت الليبيدو على موضوع جنسي (الفتاة) يقع خارج الاسرة . وكان هذا هو أول احباط من نوعه . وهو كذلك ارهاص باحباطات لاحقة . ولعل في علاقة مصطفى بالفتاة اشارة الى علاقة مصر بالسودان .

وهكذا فقد اتجه شمالاً الى اوربا وهو يحمل عقدة اوديب بين محتوياته النفسية . ولقد كان من الممكن لعقده الجنسية كافة أن تمر بسلسلة توسطات طويلة او قصيرة تنتهي بالعلاقة الناجحة ، غير أنه في الواقع كان يمنى بالاحباط في كل مرة ، لا لأنه غير قادر على النجاح فحسب ، بل لأنهم عاملوه بطريقة لا انسانية ايضاً . والحقيقة أن متوالية الاحباطات قد اسهمت اسهاماً فعالاً في اقدامه على الجريمة التي وضع بها حداً لمآسيه . فلقد ضاق ذرعاً بهذه الاحباطات التي اكدت له أنها لن تنتهي . ومن المفارقات الغريبة أنه، رغم كل ذلك، قد اختار له الكاتب هذا الاسم الذي يشير الى الانتقاء والهناء معاً .

أكد فرويد أنه على تصفية عقدة اوديب يتوقف نجاح العلاقات الجنسية خارج الاسرة ، وبالتالي نجاح الحيـاة الزوجية . وتقتضي طبيعة العقل الجدلي أن نؤكد ما فحواه ان اخفاق العلاقات الجنسية خارج الاسرة قد يفضي الى ارتداد المرء الى عقدة اوديب ، هذا إذا كان قد قام بتصفيتها ، والى تعميق تشبثاتها إن كان ما ينفك مركوساً فيها . والعكس صحيح ، أي أن نجاح العلاقات خارج الاسرة يفضي الى الشفاء من تلك العقدة . ولئن لم يكن مصطفى سعيد قد صفى عقدة اوديب لدى مغـادرته امه ، وحتى لدى مغادرته السيدة روبنسون ، فان اخفاقه في علاقاته الجنسية قد حال دون تصفيته لتلك العقدة التي سعى دائباً الى التخلص منها . فلو انه صفى عقدة اوديب قبل انطلاقه، لكان قد وفر لنفسه، لا فرصة النجاح الجنسي فحسب ، بل وفرصة الاندماج في الحضارة الاوروبية أيضاً . والعكس صحيح ، فلو أنه استطاع أن يحقق بعض التقدم الناجح في مضمار علاقاته الجنسية لكان في ميسوره أن يصفي عقدة اوديب . بيد أننا سنظل نذكر دائماً أنه يحمل منذ البدء جرثوم الاخفاق ، لأنه انطلق حاملاً ، لا اوديب وحده ، بل اوريست أيضاً . ان اوديب قد يفضي الى اوريست ، وقد لا يفضي ، أما اوريست فانه يفترض اوديب بصورة قبلية .

ان السيدة روبنسون مؤمنة ، لا لأنها لم تمنحه جسدها ، فهذا أبعد من ان ترمي اليه ، بل لأنها لم تستطع ، وهي الاوروبية المثقفة ، ان تكتشف ما يعاني منه مصطفى، ولم تعامله كطفل دائماً ، بل عاملته كناضج في كثير من الأحيان ، سيا حين طلبت اليه أن يناديها « باسمها الاول ، « اليزابيث » ، في حين أصر هو على تسميتها باسم زوجها ، ممـا يدل على صدق رغبته في الابدال ، وميله التام الى البرء من مرضه . زد على ذلك أنها كانت تخاطبه بقولها : « أنت يا مستر سعيد ... » بدلاً من أن تقول له : أنت يا مصطفى .. مما يؤكد أمومتها له . هل أراد الكاتب أن يحمل السيدة روبنسون جزءاً من مسؤولية اتلاف مصطفى؟ في ذلك فليتحاور المتحاورون . أتراني كنت محقاً حين رأيت في روبنسون وزوجته رمزاً للاستشراق ؟ ربما . وهل رمى الطيب صالح من وراء ذلك الى أن الاستشراق قد أسهم في افساد أرواحنا ، وشوهها فحـال بيننا وبين فهمنا لأنفسنا ، فضلاً عن أنه لم يملك أن يفهمنا ؟ لعله . ان الفي هـذه الأسئلة باباً للمناظرة بين النقاد .

وأياً ما كان الشأن ، فقد سافر مصطفى سعيد الى بريطانيا ليلتقي بامرأة كان

يمكنه أن يجد فيها بديلاً للأم . انها ايزابيلا سيمور التي تكبره بخمس عشرة سنة على الأقل . والأهم من ذلك قوله : « وشممت رائحة جسدها ، تلك الرائحة التي استقبلتني بها مسز روبنسون على رصيف محطة القاهرة . » (ص ٤٠) . انه مافتىء يبحث عن ابدال امومي يحققه في امرأة تصلح له أماً . ويذكرنا قوله : « أحس بها الى جانبي وهجاً من البرونز .. » بلون السيدة روبنسون . غير أن الراوية ما يلبث أن يكشف لنا عن أنها « ليست تماماً تمثالاً من البرونز كما وصفها » (ص ١٤١) . ومن الجلي اذن أن هذا « البرونز » قد خلعه عليها خلعاً بعدما سحبه من السيدة روبنسون . وهـذا يعني أن ميله الجنسي قد تثبت على هذه السيدة ، فتوقف نموه العاطفي ، واصبح من المتعذر أن ينجح في صلاته مع الاخريات .

والحق أن ايزابيلا سيمور تبدي رغبتها في الاستنكاف عن التجربة الجنسية معه لدى اول عملية من هذا النوع ، مما يؤكد مسؤوليتها هي الاخرى عن الاخفاق . وكما يصور الكاتب دورها في ذلك الاخفاق ، فقد لجأ الى لورنس الذي يغلب أن يحمل المرأة افساد التجربة الجنسية حين تبلغ روعتها . وأفاد الكاتب من قصيدة لورنس المعروفة، « بريق » ، والتي تدور حول رجل وامرأة متعانقين ليلاً ومشرفين على بلوغ الذروة الجنسية (راجع : روزنتال ، شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسيني ، ص ٣٤١) ، وحينذاك :

البرق قد ومض على وجهها
ورأيتها في فترة التوهج
التي استغرقت لحظة ، كالجليد يتساقط
من السقف ، هامدة كالجثة تبكي
« هذه .. لا .. هذه .. لا ! »

وهذا ماحدث لمصطفى سعيد وايزابيلا سيمور : « ونحن في قمة المأساة صرخت بصوت ضعيف ، « لا . لا » . » وتألق وجهها ولمعت عيناها ببريق خاطف »(ص٤٧) ومما تجدر ملاحظته أنه أثناء الممارسة الجنسية معها (وهذا مايدعوه بـ « قمة الألم ») عبرت برأسه « سحائب ذكريات بعيدة كبخار يصعد من بحيرةمالحة وسط الصحراء». ويردد الراوية هذه الجملة نفسها مرة ثانية (ص ١٤٢) . ماهذه الذكريات ؟ لعل الكاتب

يتعمدها ليوحي بخبرات المرحلة السردابية من العمر ، الشيء الذي يرتبط بلفظة «امتزيا» المترددة في الرواية، والتي تعني فقدان الذاكرة، كما تعني فجوة في الذاكرة تغطي السنوات الخمس الاولى من العمر ، وهي مسؤولة عن عقدة اوديب . وما لم تردم هذه الفجوة فلا شفاء للمريض . ويأتي هدمها بأن يعيش المريض تجاربها مرة ثانية ، أي بأن تخرج سحائب ذكرياتها من اللاشعور . غير أنه يخلق أمامنا أشكالاً ، فهو يعيش ذكرياته تلك ولا يبرأ . ومما يزيد في تشاكل الأمور أنه يعترف أمام المحكمة بأنه كان على صلة بخمس نسوة في آن معاً . والأسوأ من ذلك أنه لايسرد سوى أربعة أسماء ، مما يبقي المرأة الخامسة مجهولة لدينا على اليقين ، ولكننا قد نبيح لأنفسنا حق الظن بأنها مسز روبنسون .

ولئن حاولنا أن نقدم علة لعدم شفائه رغم خروج ذكريات الطفولة الى ساحة الوعي ، لكان بوسعنا القول ان الابدال الشافي لايتم عبر ممارسة الجنس مع بديل الأم ، بل عبر علاقة ليبيدية مصعدة ومتسامية . أما ممارسة التجارب المفقودة على هذا النحو فانه يزيد في تثبيت العصاب . وهكذا ازداد مصطفى سعيد عطباً على عطب في الغرب وفي علاقته بالحضارة الاوروبية .

ولما كانت آن همند تصغره سناً ، إذ عرفها وهي دون العشرين ، فإنه عبر علاقته بها قد أبدى ميله الى تثبيت الدافع الجنسي تثبيتاً سوياً وبعيداً عن نزعاته الامومية ، مما يقره مبدأ الواقع . ولكنه يعترف لنا قائلاً : « فخدعتها وغررت بها » ، الشيء الذي يمنحنا الضوء الاخضر للذهاب الى أنه كان يبتغي السواء ولكنه غير قادر عليه . ومن هنا ترسخت لديه قدرية عجيبة عبر عنها كثيراً وفي عدة مواضع . خذ مثلاً ماقاله عن النيل: « والنهر ، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية ، يجري نحو الشمال ، لايلوي على شيء. قد يعترضه جبل فيتجه شرقاً ، وقد تصادفه وهدة من الارض فيتجه غرباً ، ولكنه ان عاجلاً أو آجلاً يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال » (ص ٧٣) .

قد نجد في جريان النهر الى الشمال جرياناً موضوعياً رمزاً لاتجاه العالم الثالث شطر الحضارة الاوروبية ، ومع ذلك فان هذا النهر أشبه بمجرى القدر الذي يتجه الى تحقيق المصائر دون أن يصده عن قصده شيء حتى الجبال .

أما شيلا غرينود ، فبالرغم من أنه لايقول لنا شيئاً عن عمرها ، الا أننا نفهم من أوضاعها أنها لاتكبره سناً . وربما رمى الكاتب من وراء تفسخ العلاقة بينهما زيتياً تنسحب فجائعيا ، الى أن الطبقة العاملة لغرب اوروبا لن تتعاطف مع هذا الشرق الذي يحتاج الى

عونها النضالي . وشأنها كشأن آن همند ، فقد « أغراها » هي الاخرى ، مما يعني عـدم قدرته على ممارسة الحب الصادق والسوي .

ومن أجل الاحاطة بجملة ظروف الجريمة ، علينا أن نأخذ بالحسبان تلك المعاملة اللا إنسانية التي عومل بها مصطفى سعيد في الغرب . والحق أن الغرب قد غرس فيـه عقدة الدونية . « انما أنا لا أطلب المجد ، فمثلي لايطلب المجد » (ص ٤٦) . وهـذه ازابيـلا تقول له : « هيئتك لا تدل على انك من أكلة لحوم البشر » (ص ٤٤) . واذا جاءت ابنة احدهم تقول له انني سأتزوج هذا الرجل الافريقي ، فيحس حتماًبأن العالم ينهار تحت رجليه » (ص ٩٧) . أما شيلا غرينود فقد قالت له : « أمي ستجن وأبي سيقتلني اذا علما أنني احب رجلاً أسود ولكنني لا ابالي » (ص ١٤٠) . ومع أن هذه العبارة ذات مدلول حضاري مفاده أن الطبقات السائدة والمسيطرة على الطبقـة العاملة (وشيلا رمزها) لاتسمح بأية صلة انسانية بين عمال الغرب وأهل الشرق ، فانها تحمل كذلك طابع التمييز العنصري الذي تعرض له مصطفى سعيد في الغرب . أما جين مورس فلا تتورع عن أن تقول له : «أنت بشع» والأمر من ذلك كله أن الارستقراطيين الذين كانوا يتظاهرون بالتحرر نفاقاً وربما قد اتخذوه واجهة يعرضونها على الملا ليستروا رجعيتهم ويحجبوها عن الانظار . واذا أضفنا الى هذا كله تلك المعاملة العصابية التي عاملته بها جين مورس عرفنا لماذا أقدم على الجريمة. لقد ارتكبها بدافع من جملة شروطه المعاشة ، لا لأن في تكوينه الروحي « بقعة مظلمة » ، الا اذا كانت عقدة اوديب هي ما تحجبه هذه البقعة خلفها . ان مصطفى سعيد ، بين كل هذه الظروف ، مرغم على الارتداد الى أمه دوماً . ولذا نراه يتذكر امه قبل أن يقدم على قتل جين مورس مباشرة .

ترى أتملك الذهاب الى أن جين مورس هي محاولتـه الاخيرة لابدال الأم ؟ حين يدخل الراوية الى غرفة مصطفى سعيد (الفصل التاسع) فانه يجد كل شي فيها منتظماً ومرتباً ومستقراً في مكانه الطبيعي ، إلا صورة جين مورس ، كأنه لم يدر ماذا يفعل بها كل النساء الاخريات احتفظ بصورهن الفوتوغرافية ، ولكن جين مورس هـذه كما رآها هو لا كما رأتها آلة التصوير » . إذن هي تحتل مكانة خاصة في شغاف قلبه ، رغم أنها كسرت الزهرية الثمينة (رمز الفن الأصيل) ومزقت المخطوط القديم النادر (رمز التراث) وأحرقت المصلاة الحريرية الاصفهانية (« أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي ») . ولما كان قد رسمهـا بريشته فقد أعرب عن حبه لها ، ولما كان قد أهمل

وضعها في مكانها الصحيح من الغرفة فقد اعرب عن ميله نحو التخلص منها . وهكذا قدم لنا ثنائية موقفه منها . انه يحبهـا ويكرهها في آن معاً .

وفي أفعالها الثلاثة هذه نتبين لوحة الاولى انها رمز حضارة الآلة التي تقتل كل ما هو وثيق الصلة بروح الانسان . لقد سحقت روحه فعلاً وأشعرته بعفانته : « نظرت الى جسمها العاري في متناول يدي ولا أناله . جلست على حافة السرير ونكست رأسي بذلة » (ص ١٦١) . ولكنه ما يلبث أن يفاجئنا بهذه العبارة :«وفجأة تذكرت أمي» . لماذا ؟ ان هذا التذكر هو دليل أكيد على أنه اخفق في ابدال الأم . ولنلاحظ أنه إثر عبارة التذكر هذه يسترجع ما كان قد فعله حين بلغه نبأ وفاة امه . واذا ما ربطنا بين هاتين النقطتين ، وجدنا أنه نادم على سلبيته تجاه نبأ وفاتها ، وعلى حقده الاوروبـي الذي كان يكنه لها . فهو يومها لم يشعر « بأي حزن » مما يؤكد عقدة اوريست منجهة ومما يستحضر في ذاكرتنا حالة ميرسو ، بطل رواية الغريب لكامو .

ولئن توخينا تفسيراً حضارياً لهذه المحطة فان بوسعنا القول بأنه حنالىحضارة الشرق (الام) حين أخفق في التواصل مع حضارة الغرب الساحقة للروح . ولما كان قد هم بقتل جين مورس (بتر علاقته مع الغرب) فانه لم يبق امامه الى الارتدادالىالأم ، ولكنه لم يكن ليعدمهنيهات من التواصل الناجع ،وكل هنيهة تساوي عنده«العمركله » .

بيد أن الامور تساوقه مرغماً شطر الجريمة . ويمهد الكاتب لساعة القتل بفقرة ذات ايحاءات جنسية غنية بدلولاتها . فالدفء في هذه الفقرة يجيء ذهن القارىء الىأنه مقبل على مشاهدة تجربة جنسية يخوضها البطل والبطلة ، لا مشاهدة جريمة قتل . وما تني هذه الايحاءات تتصاعد وترتقي حتى تتم الجريمة — ان صح أن نسميها جريمـة — فنشعر وكأنها عملية جنسية انتهت بالنشوة التي تنتهي بها كل عملية جنسية ، كما نشعر بأن أحد قطبي العملية الجنسية هذه (مصطفى) مصاب بالسادية ، في حـين أن قطبها الآخر (جين) مصاب بالمازوخية .

وهو إذ يحاول أن يعقلن الجريمة باحاطتها بهالة جنسية دافئة ، إنما يعبر عن ازدواجية ميوله تجاه هذه الأم البديلة : انه يحبها ويكرهها في الوقت نفسه . انه يحب الحضارة الاوروبية ولكنه يمقتها لأنها لم تصعد دوافعه الجنسية بحيث تجعل منـه رجلاً

يطلب المجد ، والحقيقة انه لايريد قتلها بل امتلاكها ، وهو لايقدم على القتل الا لتأكده من خمرانه إياها ، سيا وأن البيت مفعم برائحة الخيانة . ان اوريست قد قتل أمه يوم تأكد من أنه لن يمتلكها ولن تنفك من بين احضان عشيقها . وهذا هو عين ماجرى لمصطفى سعيد .

إن ثنائية الميول بادية للعيان في برهة القتل ، فهو يريد أن يقتلها وان يضاجعها في آن معاً . بل هو يدغم القتل بالجماع لأنه لايستطيع في الحقيقة أن يتصرف تجاهها إلا تصرفاً جنسياً . وحتى القتل نفسه يغدو عملية جنسية من حيث كونه يروي السادية . ولقد أفلح الكاتب حين عمد الى الخنجر وسيلة للقتل ، ولم يعمد الى المسدس مثلاً «ووضعت حد الخنجر بين نهديها ، وشبكت رجليها حول ظهري » (ص ١٦٦) . أهذه مقارفة جريمة أم مقارفة عشق ؟ إن الخنجر هنا لايخدم وظيفة أداة الاجرام فحسب ، بل وظيفة اطفاء الغلمة أيضاً . انه خنجر وعضو ذكورة في آن معاً .

والتفاعل الشبقي الذي تبديه ازاءه برهة القتل هو موقف لاعقلاني في ظاهره ، ولكنه يستر عقلانية باطنية مفادها أن مصطفى سعيد يحاول أن يقنع نفسه بأنه امتلكها ولو لفترة قصيرة ، وهو كذلك يحاول ان يبرر قتله إياها تجاه ضميره . انه يبتغي اقناع هذا الضمير بأنه ماكان له أن يمتلكها لو لم يقدم على القتل ، الأمر الذي من شأنه ان يهدىء ثائرة اللاشعور الذي لايسمح بأي حال من الاحوال ان تقتل قبل ان ينال انوثتها ، ان في وعيه صراعاً حول امتلاكها وقتلها معاً ، وقد جاءت لحظة القتل لتعبر إيما تعبير عن هذا الصراع . والأهم من كل شيء ان جنسية لحظة الجريمة هي من النوع الجسدي — الروحي ، في حين كانت علاقاته الجنسية السابقة جسدية خالصة .

وفي ختام الجريمة ، او لنقل حين تبلغ ذروتها كعملية جنسية ، يصبحان « شعلة من لهب » ، ويتبادلان عبارات الحب الصادق ، لماذا ؟ أيريد الكاتب الذهاب الى ان التزاوج بين الشرق والغرب لايمكن ان يتحول الى حقيقة صادقة إلا عبر التصادم الدموي ؟ أيريد أن يقول بأن الغرب لن يفهمنا إلا والخنجر في أيدينا ؟ « والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء » . لعل في

هذا توكيداً على ان الشرق حين يحطم سلبيات الحضارة الغربية ، تلك السلبيات المدمرة لروح الانسان ، فإن التاريخ سيبلغ مرحلة النيرفانا .

الحق أن جل مايبغيه المضمون الحضاري للرواية هو أنه مامن تفاهم بين الشرق والغرب ضمن اطار العلاقات الاستعمارية ، ذات الطابع الاضطهادي والعنصري ، ولا يمكن لهذا التفاهم أن يتم إلا عبر التحرر . وهذه هي مأساة مصطفى سعيد . أما الراوية وهو بديل مصطفى في مرحلة الاستقلال الوطني ، فانه قد تخلص من كافة الاشكالات التي ألمت بذلك الرائد . إن ما أقدم عليه مصطفى من ملحمية هو مامهد السبيل أمام نجاح الراوية في الغرب . لقد دفع مصطفى ثمن عودة الراوية من اوروبا دون مأساة .

ربما كان الكاتب قد تعمد أن يجيء بطله مصاباً بعقدة اوديب ، بل هو يضع ذلك عن وعي حقاً ، ليعني من وراء هذا كله أمراً حضارياً لاجنسياً ، مؤداه ان الشرق الذي يحب حضارته حب الولد لأمه ، لن يجد بديلاً لها في حضارة الغرب التي تسيء اليه ،وأنه لن يستقر إلا حين يثبت حبه على حضارته . ولذا عاد الراوية هو الآخر ليؤكد أنه « من هنا » كالنخلة الطالعة في بيت جده ، رغم ان الحضارة الغربية لم توجه اليه أية اهانة . ان هذه الحضارة ، الممثلة بالنساء الاوروبيات الخمس اللاتي قدر لمصطفى ان يقيم معهن علاقات متنوعة ، قد يمكننا النظر اليها كأم بديلة لحضارة الشرق ، ولكن هذه الأم لاتصلح لمصطفى سعيد ، حتى ولا للراوية أيضاً .

وربما اراد الكاتب أن يرينا الشرقي في تمزقه بين أمومتين : امه الاصلية والأم الغربية ، دون أن يؤتى فرصة النجاح في اقامة علاقات طيبة ووطيدة مع اي منها . ولكي يعبر عن هذا التمزق ، بل قل عن هذه الأزمة ، فقد لجأ الى تقنية جد موفقة ، وذلك حين راح الراوية يسبح في النهر ليعبره الى الشمال ، وهو اتجاه اوروبا ، في الفصل الاخير الذي يقبل صفحات طويلة من التحليل . غير أن بعض العبارات المضيئة هي التي تهمنا أكثر من سواها في هذه العجالة : « تلفت يمنة ويسرة فاذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب [كالمعلق بين السماء والارض] . لن استطيع المضي ولن استطيع العودة » (ص ١٦٩) . « كنت احس بقوى النهر الهدامة تشدني الى اسفل وبالتيار يدفعني الى الشاطىء الجنوبي [الى الحضارة الشرقية ، او الى افريقيا] في زاوية منحنية » (ص ١٧٠) . « وبكل مابقيت لي من طاقة صرخت ، وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح : « النجدة ، النجدة » .

هذه الصرخة الاخيرة لا تعني سوى : نحن في ازمة ، نحن في ازمة . فحين أصبح في منتصف النهر (في منتصف طريقنا الى الحضارة الاوروبية) لم يعد قادراً ، لا على الرجوع الى حضارته الاصلية، ولا على متابعة السباحة لشطر الشاطىء الآخر. فالحضارتان الشرقية والغربية تتجاذبانه وهو حائر بائر لا يدري الى أيتها ينحاز . ويغدو النهر هنا رمزاً للحركة الجدلية الهادمة ، (ولنذكر أنه قتل مصطفى سعيد ايضاً) . انها تهدم ولا تبني لأنها تشده الى الاسفل ، وهو لا يطيق مثل هـذه الحالة . وهكذا اذن نراه يترجح بين امومتين لا يملك تشبيث غرائزه على اي منها . بينما لا يعيش بقية ابطال الرواية مثل هذه الازمة ، لأنهم لم يعرفوا امومة بديلة، اي لم تتح لهم فرصة الاحتكاك بالحضارة الغربية .

وحتى لو سلمنا بأن الكاتب يعتمد العقد الجنسية تقنية يستخدمها عن وعي كرمز للدلول الحضاري ، فان هذا قد لا يعفيه هو نفسه من هذه العقد ، لأن الوعي لا يكفي لتفسير السلوك ، ولأن اللاوعي يدخل في تكوين الأنا . وهذا ما يدعو الى الظن بأنه ربما كان اللاوعي هو الذي دفعه الى هذه التقنية ، بل الحق أن للاوعي نصيباً فيها حتماً . ولهذا أراني أحمل ظنوناً فحواها أن يكون الكاتب قد عاش تجربة قاسية مع النساء في الغرب ، بسبب من لونه الاسود الذي يقف منه الغربيون موقفاً عنصرياً معروفاً ، وأن نواة الرواية في الأصل بعض يوميات او تجارب الكاتب ، اتيح لهـا قلم سيال استطاع بفنيته ان يحولهـا الى عمل أدبي ضخم . وربما كانت كل واحدة من النسوة الغربيات حقيقة لا تصوراً ، مع فارق واحد بين الحقيقة والتصور ، وهو أن واحـدة منهن لم تنتحر ولم تقتل . وما الانتحـار الذي أقدمن عليه سوى رغبة الكاتب في بتر علاقته بهن بتراً لا رجعة بعده ، أما القتل الذي تتعرض له جين مورس فهو رغبة في الانتقام من امرأة عاملته بقسوة ، ولكنها مع ذلك رغبة في الامتلاك أيضاً . وكل هذا نطلقــه على التخمين والحدس لا على اليقين ، لأننا نفتقر الى جزئيات وتفاصيل حياة الكاتب ، ناهيك بالكثير من خطوطها العريضة ، الأمر الذي من شأنه أن يلجم القلم عن المضي في هذا الشأن . حبذا لو كنا نملك مذكرات الكاتب ، أو سيرته المفصلة ، لنمعن فيها تشريحاً وتحليلاً ، ولنصدمها بأحداث الرواية ، وعندها ستنجلي الحقيقة ناصعة أمام نواظرنا ، على ما أرجح .

وأياً ما كانت الأشياء ، فان جملة من المسائل الهـامة ينبغي ان تفتح باب حوار

طويل امام تعميق وتوسيع النقود الموجهة الى الطيب صالح : هل استخدم الكاتب عقدة اوديب ، سواء أكان عامداً ام غير عامد ، فقط كرمز يعبر عن علاقة الشرقي بحضارته واخفاقه في تثبيت حبه على غيرها ، ام تراه (أي الكاتب) مصاباً بعقدة اوديب بالفعل، وذلك لأن هـذا الرمز ، شأنه شأن كل رمز آخر ، قد لعب اللاشعور دوراً كبيراً في ابتكاره ؟ وثمة مسألة أخرى : أما من علاقة بين « عرس الزين » و « موسم الهجرة الى الشمال » ؟ الا تصطبغ الزين بالطابع الرجعي ؟ الا نرى جرثوم هذه الرجعية في الرواية الاولى ؟ اننا نترك هذه المسائل مفتوحة للمناقشة ، وحري بالنقـد العربي أن يجيب عنها ، وذلك نظراً لكون الطيب صالح أحد أئمـة الادب الروائي في وطننا العربي ، مما يجعل من الضروري كشف مضامينه أمام جيل كتاب السبعينات الناشىء والمتأثر به قليلاً او كثيراً .

محمود منقذ الهاشمي

دراسة في نقد الرواية

ليس من غايتنا في صدر هذه الدراسة ، ان نعمد إلى إثارة المشكلات المورفولوجية المتعلقة بالفن الروائي . وإنما نريد أولاً أن نجيب بوضوح عن السؤال المتعلق بمولد الرواية في الادب العربي ، قبل ان نمضي في البحث . فالإجابة الصريحة عن هذا السؤال تضعنا أمام المنشأ الذي نشأت فيه ، وتعرفنا إلى المورثات الجوهرية للرواية العربية ، وتعيننا على إدراك ماهية الرواية وخصائصها المميزة لها عن سائر أنواع القول .

ورغم ان القول بأن الرواية فن أوربي أخذه العرب في مطلع العصور الحديثة عن الأوربيين ، هو من الأمور الثابتة ، إلا ان بعض المحافظين من الأدباء تزعجهم هذه الحقيقة ، فينكبون على تأليف الدراسات المختلفة يريدون ان يبرهنوا على ان الرواية العربية هي تطور للفنون القصصية المعروفة في الآداب العربية بغزارة ، معتقدين ان التسليم بالتأثير الخارجي في شعب ما أمر محط للكرامة . ذلك أن الاختلاف الأساسي بين النقل الآلي والاقتباس الخلاق ، بين الخضوع الأعمى للأمثلة الأجنبية والاختيار الحر للمواد المتجانسة ، مغفل كلياً في تلك الدراسات .

إن في التراث العربي أمثلة لا تحصى لوجود القصص والحكايات والأساطير مما قد يمكن لها ان تكون جذوراً للرواية العربية ؛ ولكن الرواية العربية لم تنبت عن تلك الجذور ، وإنما كانت أثراً من آثار الاتصال بالرواية عند الاوربيين ، التي نشأت ونمت عن أصولها التاريخية في آدابهم ، والتي تشابه مافي تراثنا من أصول .

إن النتائج الباهرة التي حققتها دراسات الادب المقارن قد بينت ان آداب العالم غير معزولة عن بعضها ، وبددت المزاعم الانعزالية بما قدمته من الشواهد على أن التأثيرات المتبادلة بين آداب الأمم لم تنقطع منذ أقدم العصور حتى الآن . وقد أكد علماء الحضارة أنه مامن حضارة انبثقت في العالم بعد حضارتي مصر القديمة وما بين النهرين إلا نتيجة الاحتكاك والاتصال الخارجي . فما من حضارة بعدهما يمكن ان توصف بأنها حضارة تلقائية . أما حضارتا مصر وما بين النهرين فقد كان انبثاقها تلقائياً لأنها كما قال « هنري فرانكفورت » : (كانا أول بلدين ارتفعا فوق المستوى العام من الوجود البدائي) .

انه ليس يضيرنا أن نعترف بجميل الامم ، ونود أن يعلمنا ذلك ان نرد التحية بأحسن منها .

ونحن نعترف أننا لم ننتج بعد من النقل الآلي . ونؤكد ان بعض الخلق الفني الذي حققته الرواية العربية لما يبلغه النقد الروائي عندنا بعد . وكل مافي حوزتنا من النقد هو ماترجمناه عن الأوربيين – ولا سيا الانكليز والفرنسيين – من الامور النقدية المعروفة . وهذه الامور تحتاج منا الكثير من المعالجة والتحليل . إن الفكر التحليلي هو مايعوزنا فيما ننقل عن غيرنا من آثار الحضارة .

ومصطلحات نقد الرواية عندنا، هي ترجمة وتعريب لما اصطلح عليه الاوربيون، شأن المصطلحات العديدة في شتى ميادين الادب والعلوم والفلسفة اليوم، مما يذكرنا بفترة الانبعاث الحضاري عند العرب في العصر العباسي . والخلاف بين الفترتين أن المصطلحات التي عربها العباسيون او ترجموها كالفلسفة والمنطق وسواهما ، سادت دون خلاف بينهم. بينما نرى العرب المحدثين لا يتفقون على اسم واحد للمسمى الواحد . فيطلق بعضهم « الرومانتيكية » وغيرهم « الابداعية » مقابل كلمة Romanticism دون أن يتفقوا على كلمة واحدة مما ترجم او عرب .

وأول مصطلحات نقد الرواية هو مصطلح « الرواية » الذي يقابل The Novel في اللغة الانكليزية . وعلى الرغم من ان استعمال هذا المصطلح يتسع في الدراسات الادبية والكتابات النقدية ، إلا ان عدداً غير قليل من الباحثين والنقاد ، لم يستعملوه لهذه الدلالة وانما استعملوا بدلاً منه مصطلح « القصة » .

وأظهر هؤلاء الباحثين هو الدكتور محمد يوسف نجم صاحب كتاب « فن القصة » الذي وضعه لبيان الاسس الفنية التي تقوم عليها الرواية . وكتابه هذا هو أهم مؤلف عربي في هذا الميدان . والفارق بينه وبين امهات الكتب النقدية التي وضعها الاوربيون في هذا المجال ، أنه كتاب نقل وتأليف ، بينما كانت كتبهم مجالاً للاكتشاف والابداع والتحليل .

لقد وفق الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه هذا الى أن يعرض النظريات النقدية ويبسطها ويضيف اليها الامثلة العربية . وكان في نقله داعياً متفهماً ، واستطاع كتابه أن يسهم اسهاماً كبيراً في فهم الاصول الاساسية التي تقوم عليها الرواية . ولكن كتابه كان مقتصراً على النقل ، خالياً من التحليل والمناقشة .

وإذ يستعمل الدكتور نجم مصطلح « القصة » للدلالة على الرواية ، فانه يستعمل مصطلح « الرواية » للدلالة على « المسرحية » The Drama ويستعمل مصطلح « المسرحية » للدلالة نفسها .

وبذلك فهو يطلق اسمين لمسمى واحد . اذ يضع مقابل كلمة The Drama الانكليزية كلمتي « الرواية » و « المسرحية » ويضع مقابل The Novel كلمة «القصة» وتبقى كلمة The Story الانكليزية دون مقابل عربي عنده .

والحقيقة أن كلمة The Story هي التي تقابل مصطلح « القصة » عند العرب ، وهذا مايؤكد ترجمة المصطلح الانكليزي The Short Story الى « القصة القصيرة » وهو ما أجمع عليه العرب كافة بما فيهم الدكتور نجم ذاته .

و « القصة » سمة من سمات الرواية . وكذلك فهي عنصر مشترك في عـدد من الفنون الادبية نطلق عليها « الفنون القصصية » . فالقصة بهذا المدلول اذن ، يندرج تحتها عدد من المصطلحات منها : « الرواية » و « الحكاية » و « الاسطورة» و«المقامة» و « القصة القصيرة » و « الاسكتش » و « الملحمة » و « المسرحية » .

والرواية في مقدمة الفنون القصصية التي تحتوي على قصة . وبدهي أن نقول : ان الشيء – أي شيء – هو دائماً ككل ، اكبر واعظم من الاشياء التي يتكون منها . والقصة – دون ريب – أدنى وأبسط من الرواية ، وقدمها موغل في التاريخ . فقد عرف الانسان القصة قبل الابجدية والتدوين الادبي . ويعود قدمها الى عصر الانسان الحجري الحديث (النيوليتي). كان ذلك الانسان يجلس في الكهف ويروي قصة لأقرانه الذين تعبوا من منازلة الماموث الصوفي أو النمر سيفي الاسنان ، وهم متحلقون حول النار،وكل منهم فاغر فمه وهو يرزأسه . وتلك القصة هي سلسلة من الاخبار المتلاحقة، منسوجة من الاحداث التي تجري في ذلك الزمان . فالمستمع اليها يقظ لايبدد نومه إلا قلقه لمعرفة « ما سيحدث بعدئذ ؟ » . أما اذا حزر المستمعون ما سيحدث ، فانهم إما أن يناموا ، أو يقتلوا الراوي .

والقصة حسبما عرفها « فورستر » : « عرض لحوادث مرتبة في تسلسلهاالزمني»، ولا يعني ذلك أن يعرض الكاتب الحوادث عرضاً مرتباً ، فقد يعمد الى اخفـاء حادثة وتجاوزها الى حادثة تليها ، ثم يظهرها بعد ذلك في سياق حوار ، أو في وثيقةمخفية ، أو غير ذلك . فعرض الحوادث انما يخضع لمقتضيات فنية ، ولكن الحوادث التي تحتويها القصة انما هي مرتبة في تسلسلها الزمني ، اذا استعادها القارىء بعد انتهائه من قراءة القصة وجدها حوادث مرتبة .

وثمة طريقة فيعرض الحوادث تعتمد على « الاسترجاع » Flash back فيعرض الكاتب حوادث فترة زمنية معينة ثم يعيد حركة القصة الى الوراء كأن يعود الىطفولة البطل ثم يستمر في سرد القصة الى ما بعد الفترة الزمنية التي توقف عندها . وفي هـذه الطريقة قد يبدأ الكاتب من أواخر القصة أو من أوائلها أو منتصفهـا . ويرى الناقد

الامريكي «ديفد ديتش» أن هذه الوسيلة في العرض هي من وسائل السينما التي أثر اكتشافها في ميدان القصة، واعتبرها قد أوحت بطرق جديدة لمعالجة مشكلة الفواتح وحلقات الوصل .

على انه قد بدا لنا خلال دراستنا للقصة في العالم القديم، أن هذه الوسيلة في عرض الحوادث قد اتبعت قبل اكتشاف السينما بقرون عديدة . والمصدر الثابت أمامنا الآن هو القرآن الكريم ، حيث استخدمت في قصصه هذه الطريقة في العرض على خير وجه . ولنقرأ منها قصة فرعون وموسى في اول سورة طه حيث تبدأ بهذا المشهد : « وهل أتاك حديث موسى ، إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى . فلما أتاها نودي يا موسى ، إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى . »

وهذه البداءة مثيرة — ولا ريب — وتجعل القارىء مشدوداً الى ما سيحدث . ويستمر القرآن الكريم بعرض الحوادث اللاحقة حتى تحين المناسبة فيلجأ الى الحركة الاسترجاعية ، فيعيد القرآن الكريم حركة القصة الى الوراء ، فتبدأ من اولها على هذا النحو : « قال قد أوتيت سؤلك يا موسى . ولقد مننا عليك مرة اخرى ، اذ أوحينا الى امك ما يوحى ، ان اقذفيه في اليم ، فليلقه اليم بالساحل ، يأخذه عدو لي وعدو له ، والقيت عليك محبة مني ولتصنع على عيني ، اذ تمشي اختك فتقول هل ادلكم على من يكفله ، فرجعناك الى امك كي تقر عينها ولا تحزن ، وقتلت نفساً فنجيناك من الغم وفتناك فتونا ، فلبثت سنين في اهل مدين ثم جئت على قدر يا موسى . » وبعد العودة الى الماضي، وعند نقطة اتصال فنية يصلنا القرآن بالحوادث التي تركنا عندها فيتابعها .

ان طريقة « الاسترجاع » اذن ليست من مبتكرات السينما ، وقد أصبح ذلك واضحاً لدينا . على أننا لانقول : إن القصة المعاصرة قد أخذت هذه الطريقة في العرض عن القرآن الكريم مباشرة ، أو عن القصة في العالم القديم . فما من شك أنها متأثرة بذلك من السينما ، ولكن السينما لم توجد فيها هذه الطريقة من العدم . وما يسعنا قوله أن هذه الطريقة وجدت منذ القديم ، وقد انتقلت عبر الوسائط الحضارية من أمة إلى أمة ومن زمان الى زمان ومن فن الى فن . فالناموس الطبيعي للأشياء أنه لاشيء يأتي من العدم ولا شيء ينتهي الى العدم ، الا ماينسب الى الغيب . وذلك مجال الميتافيزيقا والدين ، أما الآن فنحن بازاء ظواهر انسانية تخضع لقوانين العلم . والبحث في رحلة هذه الطريقة عبر التاريخ هو من الأبحاث الخصبة التي لم تتناولها أبحاث الادب المقارن بعد .

على أن هذه الطريقة في عرض الحوادث والكشف عن الماضي حين استخدمت في القصة المكتوبة لم تصب عند بعض الكتاب المعاصرين ذلك النجاح الذي أصابته السينما ، حيث بدت العودة الاسترجاعية متعمدة ومصطنعة . أما السينما ، فلقدرتها على الحركة السريعة في بعدي الزمان والمكان ، ولقدرتها أيضاً على أن « تلاشي » منظراً في آخر ، وتتعلل بالحيل الغريبة كأن ترينا رجلاً قد عاد طفلاً ونحن ننظر اليه ، فان استفادتها من هذه الطريقة كانت أعم من استفادة القصة حيث تظل محدودة إن لم يشأ الكاتب تعمدها فتغدو أكثر اصطناعاً من الكشف عن الماضي خلال توتر الاحداث .

ان كاتب القصة يختار مايشاء من الطرق لعرض الحوادث الذي يخضع ــ كاقلنا ــ لمقتضيات فنية . ووظيفة الفن تقوم على أساسين هما اثارة الرغبة ثم اشباعها . ولذلك فان براعة الكاتب لاتكون في عطاء ما دون ايجاد الرغبة فيه ، فلذا تراه كثيراً مايعمـــد الى الى التشويق قبل أن يطلع قارئه على ماحدث وإشباع فضوله .

ويعتبر كتاب « ألف ليلة وليلة » من أبرز الأمثلة للقصص التي تنزع الى استثـارة شوق القارىء الى ماسيحدث وإغاظة فضوله ، يروي هذا الكتاب أن الملك شهريار قـد نقم على المرأة بعد أن اكتشف خيانة زوجه . فغدا يتزوج الفتاة ويقتلها من ليلتها ،وظل على هذه الحال ثلاث سنوات ، حتى ضجت المدينة وهرب الناس ببناتهم . وعندما لم يجد الوزير من فتاة يزوجها للملك ، قالت له ابنته الكبرى شهرزاد : « يا أبت » ، زوجني بهذا الملك ، فاما أعيش ، واما أكون فداء للبنات وسبباً في خلاصهن » . وعندما أصرت ولم يتمكن أبوها أن يردها عن طلبها ، جهزها ، وأخذها الى الملك شهريار . وكانت قـد أوصت أختها الصغرى دنيا زاد أنها سترسل في طلبها ، فاذا جاءتها فلتطلب اليها أن تقص حديثاً غريباً تقضية للسهر . وعندمـا تم ذلك ، بدأت شهرزاد بسرد القصص على الملك ، وهي قصص ممتعة قد جسمت بأبسط لغة ، وأدق صورة ، أخلاق البشر المختلفة ،من حب وبغض ، وحسد وتضحية ، وكرم وبخل ، وعفة وشره ، وشجاعة وجبن . ولم تكن شهرزاد تتوقف إلا عند المواقف الحرجة التي تترك الملك متحيراً ، متسائلاً :ماذا سيحدث بعدئذ ؟ » . واستمرت على هذا النحو طوال ليلات كثيرة حتى أحبها الملك ، وعفا عنها ولم يقتلها . لقد تجنبت مصيرها لأنها تعرف كيف تستخدم سلاح القلق ، وقد استلته من القصص وحدها .

كانت شهرزاد كلما رأت الشمس تبزغ ، توقفت عند منتصف الجملة ، وتركت الملك منشدهاً . « وفي هذه اللحظة ، أدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » . هذه العبارة الصغيرة غير السارة، هي العمود الفقري لقصص « ألف ليلة وليلة » والشريط الذي ربط القصص ببعضها ، وحفظ لشهرزاد حياتها .

وهكذا فبقدر مايستطيع كاتب القصة اشباع فضول القارىء ، تكون براعته في القصة . ذلك أن الصفة الغالبة على القصة هي اشباع الفضول .

وحين ننتقل الى سمة في الرواية أسمى من القصة ، فاننا نلتقي «العقدة» أو «الحبكة» The Plat . وأول مايواجهنا في هذا الصدد ، هو خلط بعضهم بين « العقدة » وهي مرادفة للحبكة ، وبين العملية الثلاثية المتكونة من (التعقيد والأزمة والحل) Complication, crisis, and solution فكثيراً ماأسمع من يقول : ان هذه الرواية ، او تلك القصة ، خالية من العقدة . واذكر انني سمعت مثل هذا القول من احد كتاب القصة في ندوة أدبية بحلب منذ مدة قريبة . والمقصود هو خلو الاثر من العملية الثلاثية ، لامن العقدة التي تشكل العنصر البارز فيه .

ان العقدة كما قال (ادوين ميور) : « مصطلح ادبي محدد ، وهو مطبق على نطاق عام » . وهو مصطلح يشمل رواية « الفرسان الثلاثة » لاسكندر دوماس ، ورواية « يوليسيز » لجيمس جويس . وتعريف الحبكة او العقدة يختلف في جوهره منذ ارسطو حتى فورستر . على انه تواجهنا الآن مشكلة الترجمة بشكل ملح .

لقد سبق ان بينا ان الرواية ونقدها صدرا عن الاوربيين . والحنا بذلك الى ان على ناقد الرواية ان يعود الى المصدر ويبدأ من الاصل منتهياً الى الفرع . ونحن الآن نطالبه باجادة لغة اوربية أو أكثر ، تمكنه من الاخذ عن الاوربيين مباشرة .

لقد عرف أرسطو العقدة في « كتاب الشعر » بقوله : (العقدة في اصطلاحنا هذا هي مجرد ترابط الحوادث أو الأمور التي تجري في القصة) . وهذا حسب ترجمة الدكتور إحسان عباس وهي ترجمة بركن إليها . اما الدكتور شكري عياد الذي نال على ترجمته « كتاب الشعر » وتحقيق ترجمته القديمة درجة الدكتوراة ، فقد ترجم هذه العبارة ذاتها بقوله : « أعني بالقصة نظم الأعمال » .

وهذا الاختلاف الجذري في الترجمة لانجده في تعريف الحبكة فحسب ، وإنما في

كل تضاعيف الكتاب ونستطيع ان نقول : إن ترجمة الدكتور شكري عياد لكتاب الشعر أبعد ماتكون عن الصواب ، ولا سيما بعد ان قابلنا بعض النصوص من ترجمته على عدد من ترجماتها إلى اللغة الانكليزية ما أتيح لنا ذلك . ولن نعاف بحثنا لايراد أمثلة كثيرة لذلك ، وإنما نكتفي بمثال آخر غير تعريف الحبكة ، وهو تلك العبارة التي وردت في كتاب Aspects of The Novel نقلاً عن كتاب الشعر لأرسطو :

« Charcter gives us qualities , put it is in actions - what we do - we are happy or the reverse . »

وأترجمه على هذا النحو : « إن الشخصية تمنحنا الخصائص ، وإنما في أعمالنا التي نقوم بها نكون سعداء أو العكس » . فإذا قابلناها على ترجمة الدكتور شكري عياد وجدناها هكذا : « على ان الكيفيات تتبع الأخلاق ، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال » . والدكتور عياد بترجمته المشوشة لكتاب الشعر ، هذه الترجمة النائية عن الأصل والصواب ، لايضيع الفائدة على قارىء الكتاب فحسب ، وإنما يقضي على كثير من الأبحاث والاستنتاجات التي قامت على كتاب الشعر ، وقدمها الفكر للانسانية منذ القدم حتى اليوم .

والحقيقة ان الدكتور عياد في هذا المجال ليس وحيداً ، فما أكثر من يشاركه فيه! ولا بد لناقد الرواية من إجادة لغة أوربية او أكثر يستطيع بها ان يأخذ عن الأوربيين مباشرة ، على أنه لايستغني عن المترجمين كلياً ، وإنما بوسعه الاستفادة من جهد المترجمين الذين اختبر أمانتهم ودقتهم بنفسه . ولا ريب ان بين العرب المعاصرين مترجمين أخلصوا للترجمة وبرعوا فيها . أذكر منهم : عادل الغضبان ، وعبد الرحمن بدوي ، وسامي الدروبي ، وجبرا ابراهيم ، ومحمد غنيمي هلال ، ومحمود الربيعي ، ومحمد يوسف نجم ، وإحسان عباس الذي أخذنا عنه منذ قليل ترجمته لتعريف ارسطو للعقدة .

علينا الآن ان نقدم تعريف فورستر للعقدة أو الحبكة كما ترجمناه عنه . يقول فورستر : « لقد عرفنا القصة انها عرض لحوادث مرتبة في تسلسلها الزمني . والحبكة فوق انها سرد للحوادث ، هي التأكيد ان الحدوث مرتبط بالسببية » . ويوضح الحبكة توضيحاً بديعاً فيقول : « مات الملك ثم ماتت الملكة » : قصة . « مات الملك ثم ماتت الملكة من الحزن » : حبكة . إن التسلسل الزمني باق غير ان الاحساس بالسببية يطغى عليه . أو مرة ثانية : « ماتت الملكة ، ولم يدر أحد لماذا ، حتى تبين ان موتها كان من

الحزن على موت الملك » . فهذه عقدة ذات غموض ، وهي شكل قابل للنمو الشديد ، إنها توقف التسلسل الزمني إلى حين ، وتتحرك بعيداً عن القصة قدر ماتسمح به حدودها . ولنتأمل في موت الملكة . فلو أنه ورد في القصة لقلنا : « وبعدئذ ؟ » أما لوجاء في العقدة لسألنا : « لماذا ؟ » وهـذا هو الفارق الجوهري بين هاتين السمتين للرواية .

ويقال أحياناً : « كيف عرف الكاتب ذلك ؟ » ما موقفه ؟ إنه غير ثابت ، وعن ذلك يجيب فورستر بقوله : « لمثل هذين السؤالين الجو الصميمي للمحاكم ، فكل مايهم القارىء هو ان يكون تغير الموقف والحياة مقنعاً ، سواء أكان حقيقياً أم لا ، ولأرسطو ان ينسحب وكلمته الأثيرة ترن في أذنيه »..

نلمح في إجابة فورستر جانبين : أولهما أنه ليس شأن الكاتب ان يكون ناقلاً عن الواقع ، وليست الرواية محاكاة سلبية للحقيقة ، وإنما شأنها أن تقنع القارىء بأن ماحدث فيها محتمل الحدوث ، وهذا صحيح ، والجانب الآخر في إجابة فورستر هو هجومه على ارسطو وعلى نظريته في محاكاة الحقيقة ، ولقد سبق لفورستر ان هاجم أرسطو لأنه قال : « كل ماقي الانسانية من سعادة وشقاء يأخذ شكل العمل » . وبعد أن أسرف في هجومه تذكر ان أرسطو كان يتكلم عن المسرحية لا الرواية ، وان ماقاله ينطبق على المسرحية ، فتراجع بعد ان صدرت عنه عبارات تنم عن الغرور والخيلاء . فتراجع فورستر وهو ساخط لأنه لم يتمكن من ذلك العملاق أرسطو ، فتربص له حتى ظن أنه أصاب منه المحز حين واجه نظريته في محاكاة الحقيقة وطعنها ، فأراد طرد أرسطو خارج عالم النقد . فإذا فورستر بمحاولته هذه يكاد يبتعد هو عن هذا العالم،ذلك أنه كان قاصراً في فهمه لنظرية المحاكاة عند أرسطو ، ومتسرعاً في الحكم .

إن اول ما توصف به نظرية المحاكاة عند ارسطو انها قد قضت على اتهام افلاطون للشعر بأنه محاكاة لمحاكاة . فليس عمـل الشاعر عنده مجرد محاكاة او تمثيل أحداث او مواقف معينة اتيح له ان يلحظها وابتدعها ابتداعاً . ان الفنان حين يحاكي فانما يعمل وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقاً للخط العابر او الابتداع العارض . ان ارسطو ينكر على الفنان ان يكون محاكياً سلبياً ، ويطرح قضية الاحتمال بأكلها وهي تتضمن فكرتين : احداهما ان الكذبة التاريخية قد تكون حقيقـة مثالية ، وأن « المحتمل غير

الممكن » قد يعكس حقيقة أعمق من « الممكن غير المحتمل » ، والاجوى ان الاديب يستطيع ان ينتج عملا له وحدته وكماله الشخصي الخاص ، عملاً يخلق عـالمه الخاص من الاحتمال ، حيث تستبان الحقيقة وتتذوق . وبحسب الاديب أن يقنعنا بأن مـا يقدمه يتصل بعالم الحقيقة، وأن يلقي الضوءعلى جوهر الحدث او الموقف سواء أكانا صحيحين من الناحية التاريخية أم لا .

هذه باختصار فكرة ارسطو عن المحاكاة ، وهي تتعلق بالاحتمال ، ولعل العبارات التي ساقها ارسطو فيها ، كانت أعمق العبارات في تاريخ النقـد الادبي . ويبدو لنا الآن واضحاً ان ما رده ارسطو على افلاطون حولقضية المحاكاة هو ما اراد فورستر قوله، ولكن فورستر قاله بسطحية من جهة ، ودون ان يدرك انه يردد افكار ارسطو منجهة ثانية ، ويوهم ان ارسطو كان جاهلا ما دار برأسه حول الاحتمال والاقناع ، ومخطئاً ، ويجب طرده من عالم النقد من جهة ثالثة ، وهي اضعف الجهات .

لعل فورستر كان يخلط بين نظرية المحـاكاة عند ارسطو وبين قضية المحاكاة عند افلاطون الذي اتهم الشعر بأنه محاكاة لمحـاكاة . اما نحن فلسنا نريد ان نتهم افلاطون بالتقصير ، وانما نقول انه قدم الادعاء منتظراً قول الدفاع . لقد أثار المشكلة ،وطرح الأسئلة الابستمولوجية ليجيب عنها ارسطو من بعده . وان طرح الاسئلة المناسبة ليس أقل دلالة على النضج النقدي من تقديم الجواب الملائم .

اننا لنأسف حقاً أن ينزلق فورستر هـذا المنزلق ، ذلك أنه ناقد وروائي خلف في عالم الرواية والنقد أثراً كبيراً ، واليه ينسب تقسيم شهير للشخصية ، تغلغل في النقد الاوربي والعالمي ، ونفذ الى ابداع الروائيين ومعـالجتهم الشخصيات . يقسم فورستر الشخصية الى نوعين من الشخصية، احداهما « الشخصية المسطحة «Flat character»، والثانية « الشخصية المدورة » Round character ، وقد ترجمهـا الدكتور محمد يوسف نجم الى « الشخصية النامية » وترجمته هي التي سادت في أكـثر كتابات النقاد العرب ، وبعضهم ترجمها الى « الشخصية المستديرة » . وقد أطلق بعض النقاد الاوربيين على الشخصيات المدورة مصطلح « الافراد » . اما الشخصيات المسطحة فكانت تدعى في اوربا خلال القرن السابع عشر مصطلح « الشخصيات الفكاهية » ، وأطلق عليها في بعض الأحيان مصطلح «الانماط» نحو ما اطلق عليها الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون في دراسته عن الضحك ، وسماهـا آخرون « الشخصيات الكاريكاتورية » . ويقول

فورستر عن الشخصية المسطحة : « انها تقوم في صورتها الخالصة على فكرة واحدة أو خاصية مفردة . فاذا كان لها اكثر من عنصر ، فانها تكون عناصر متشابهة متكررة تكرر المنحنى في الدائرة . والشخصية المسطحة الحقيقية يمكن ان تعبر عنها جملة مثل « لن اهجر مستر ميكاوبر أبداً » وهينا تكون مسز ميكاوبر — تقول انها لن تهجر مستر ميكاوبر ، ولا تهجره ، وهينا تكون شخصيتها . » وعندما يتحدث فورستر عن مزايا « الشخصية المسطحة » يقول : « اننا لنتعرف اليها بسهولة كلما دخلت مسرح الاحداث » و « من السهل على القارىء أن يتذكرها بعد ذلك » وهذه مزايا تتصل عرضاً بصور الناس الاجتماعية عن أنفسهم ولا شيء آخر .

أما الشخصية « المدورة » او « النامية » فانها تتكشف لنا تدريجياً خلال الرواية، وتتطور بتطور حوادثها ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الأحداث . وقد يكون التفاعل ظاهراً او خفياً ، وقد ينتهي بالغلبة أو بالاخفاق . والمحك الذي تميز به الشخصية المدورة ، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة . « فالشخصية اذا لم تفاجئنا فهي شخصية مسطحة ، والشخصية اذا لم تقنعنا شخصية مسطحة في ثوب الشخصية المدورة ، تلك الشخصية التي نجد فيها ما في الحياة من عناصر لا يمكن توقعها ، انها الحياة في صفحات كتاب » .

والشخصية المسطحة ثابتة عند حال لاتتغير في كل ثنايا الرواية، وقد يكون فورستر قد أطلق عليها هذا المصطلح لأن الجسم المسطح ثابت في مكانه ، بينما الجسم المدور يتحرك وينتقل ولعله لذلك اطلق على الشخصية التي تتغير مصطلح الشخصية المدورة . او قد يكون السبب في التسمية تشبيه الشخصية المسطحة بالصورة ذات الشكل المسطح ، والشخصية المدورة بالوجه الحقيقي . ويشير فورستر بتقسيمه للشخصية الى تفضيله الذي لا شك فيه للشخصية المدورة ، لأنها تستجيب للمواقف الطارئة ، وتعيش حقاً ، وتتكلم حقاً . . . فأبطال جين اوستن وراسين وجورج إليوت « مدورون » .

ويفضي به تفضيله هذا الى مدح الشخصيات المدورة وذم الشخيات المسطحة . وآية ذلك ان الشخصيات المدورة حرة، ولذا فانها قادرة على المفاجأة وإتيان ما لايمكننا التنبؤ به ، في حين ان الشخصيات المسطحة لا تستطيع ان تفعل الا تفعله ، وهذا مانعرفه مقدماً : فهي اذن كميات محدودة . وفورستر يذكرنا بأن احد سادة الرواية تشارلز ديكنز ، يستخدم الشخصيات المسطحة ، ويقول : « محق من يكره ، لا بد أنه رديء » .

ولم يقتصر اثر فورستر في تقسيمه للشخصية على النقد الاوربي ، وانما شمل النقد في العالم اجمع . وقد انتقل تقسيمه الى النقد العربي انتقالاً آلياً بحذافيره ، وطبق وطبق منهجه في دراساتنا كما اراده تماماً . وبعض من الكتاب العرب اخذه عن فورستر مباشرة ، وبعضهم اخذه عمن نقله الى العربية كالدكتور محمد يوسف نجم الذي اوجز تقسيمه في كتابه « فن القصة » دون الاشارة الى فورستر . وفي الكتابات العربية المعاصرة شواهد كثيرة على ذلك ، تحمل الثناء للشخصيات المدورة ، والذم والاستهجان للشخصيات المسطحة . بل ان بعض الكتاب العرب حين تطبيقه لمنهج فورستر استخدم بعض اقواله ، كالدكتور عمر الطالب ، ونقدم نموذجاً من ذلك هذه العبارة التي اوردها في كتابه « الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية » متحدثاً عن الروائي حازم مراد ، حيث قال : « وجميع شخصياته مسطحة كالصورة الفوتوغرافية لا تنبض بالقوة . ويختلف المؤلف في رسم شخوصه عن القصصي الكامل الذي يلمس كل مادته مباشرة ، والذي يبدو وكأن اصابعه المبدعة تمر على كل جملة وفي كل كلمة . والشخصيات المسطحة لا تعد في نفسها انتاجا عظيماً مثل الشخصيات المستديرة ، فالشخصية المسطحة اذا كانت جادة او تراجيدية فانها تصبح مملة » . والدكتور عمر الطالب في هذا النموذج حين انتقل الى الحديث العام عن الشخصيات المسطحة فانه قد استخدم اقوال فورستر بحرفيتها .

ونقدم نموذجاً من النقد العربي يمتدح « الشخصية المدورة » أو النامية » على حد ترجمة الدكتور نجم ، هو هذه العبارة للدكتور حسام الخطيب التي وردت في ميدان النقد التطبيقي حين كان يتحدث عن رواية « العصاة » لصدقي اسماعيل في كتابه « أبحاث نقدية ومقارنة » فقال : « ان مديحة — في رأيي من الشخصيات الروائية النامية التي يراها القارىء بكامل أبعادها Round Character . وهي دليل على ما يمكن أن تفعله الموهبة والهواية اذا رفدت بمعطيات علمية كافية » .

نكتفي الآن بهذين المثالين لمنهج فورستر آلف البيان في النقد العربي ، ولمن يريد الاستزادة من الامثلة أن يقرأ ماكتبه الدكتور عبد الكريم الأشتر في كتابه « غروب الأندلس وشجرة الدر » عندما تحدث عن شخصية البطلة في رواية « شجرة الدر » العريان ؛ او ماكتبه الدكتور عبد المحسن طه البدر في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » حين تحدث عن الشخصيات في الروايات المصرية التي كتبت للتسلية

والترفيه ؛ او ماكتبه الدكتور سهيل ادريس في كتابه « القصة في لبنان » ولا سيما حكمه على شخصيات جرجي زيدان .

ترى لو أخضعنا منهج فورستر في الشخصية للتحليل والمناقشة ، هل سوف يبقى في نقدنا من الامور المسلم بها ، وسنظل نلعن الشخصيات المسطحة وكتابها ، ونطري الشخصيات المدورة ومبدعيها ؟ لانعتقدنا فاعلين ، وعلينا الآن مواجهة ذلك .

يقوم ذم فورستر للشخصية المسطحة على ما فيها من صنعة الدوام في مواقفها، ولأن ما تفعله يمكننا التنبؤ بمستقبله . ولكن الشخص الذي يمكننا التنبؤ بمستقبله لأنه قد جعل لنفسه تعريفاً محدوداً ، هو انسان أسير العادة . وكم من الناس من هو أسير العادة ، ومن حق الروائي أن يصوره كذلك . وأسير العادة حين لايستجيب للحالات الجديدة ، فيكرر مواقفه القديمة ، فهو يعبر عن اصراره وعناده أو كذبه . فان كان على علم من كذبه فهو منافق، وان لم يعلم فهو خادع نفسه . وهو في كل الأحوال مادة ملائمة لنوع كبير من الرواية . والشخصية المدورة التي تتغير قد يعالجها الروائي قبل تغيرها ، فان فعل ، قدم لنا شخصية قلنا إنها شخصية مسطحة . فلماذا نشترط على الروائي أن يقدمها في حالة التغير ان كان دورها في الرواية لايفترض ذلك ؟

ولئن أمعنا النظر في الشخصية المسطحة أو النمط على حد تعبير برغسون، لوجدنا حكم فورستر يتسم بالجور والضيق . فمن شخصية « برغنت » التي أبدعها ابسن وهي « نمط » يصل الى ذلك الكاذب الخادع نفسه المتمتع بوهمه القابع في كل واحد فينا . وفي رواية « أوراق بكويك » – Pickuvick Papers – التي ترجمها عباس حافظ بعنوان «مذكرات بكويك» – نرى رجلا أعزب أقرب الى السخف من طبقة « الجنتلمان » الانكليزي جداً وانغلو سكسوني جداً ، يصبح شيئاً فشيئاً رمزاً اسطورياً ، يقاسي من أجل القضايا الضائعة ، ويمثل البراءة المفقودة . وبموجب المصطلح الذي وضعه « اريك نبتلي » يتحول بكويك من شخص « صغير » الى « كبير » ومن « النمط » الى « النمط الأعلى » . وما الأنماط العليا في حقيقتها الا اساطير ، ومبدعوها من كبار صانعي الاساطير . وكلما تمعنا في ضخامة الاسطورة ، تضاءل الواقع . وهناك النمط الأعلى المرن ، كشخصية « فاوست » التي نمت وتطورت عبر القرون . وهكذا نرى أن الشخصيات المسطحة أو الأنماط تتيح للروائي مالا تتيحه الشخصيات المدورة . وحتى الانماط غير

العليا . تلك الشخصيات الثابتة المتواضعة ، فانها تؤلف ميثولوجيا فيا بينها ، كابرهن على ذلك « فرناندز » ببراعة .

ان ميزان فورستر للحكم على الشخصية يبدو قائماً على خطأ جوهري . ذلك أن وضع الموازين لايكون الا باستخلاصها من الروايات ذاتها ، لا من امور خارجة عليها. انها نتيجة لمقدمات ، حيث يبحث الناقد ويقدم الاجابة عن السؤالين : « لماذا نجح الكاتب » ؟ أو « لماذا أخفق » ؟ فاذا لم تكن كذلك فانها احكام مسبقة ، وكل تعليل يليها فانما هو تبرير من قبيل منطق العواطف . ولا نتهم فورستر أنه لم تكن لديه مقدمات ، ولكنه لم يستخلص حكمه العادل منها . انه لم يفلح أن يفسر لنا لماذا نجحت رواية « دون كيخوته » لثربانتس — سيد الرواية الاسبانية ذلك النجاح المريع وخلفت تأثيرها العظيم في الانسانية وهي قائمة على أساس الشخصية المسطحة أو النمط ؟ ولماذا شخصيات « بلزاك » — وهي شخصيات مسطحة — قد أثارت اعجاب القراء والنقاد واعتبر بلزاك مصوراً بارعاً لها وسيداً عظيماً من أسياد الرواية الفرنسية . انه لمأزق كبير حقاً .

ولكن الجواب المقنع نجده عند ناقد انكليزي آخر هو « ادوين ميور » . فهو يقول في ديكنز : « ان شخصياته كلها تقريباً مسطحة .. كل فرد منها على التقريب يمكن ايجازه في جملة . ومع ذلك ففيها ذلك الاحساس الرائع بالعمق الانساني . وربما تدفع حيوية ديكنز الهائلة بشخصياته الى التذبذب قليلاً ، حتى لتكتسب من حياته مايجعل لها وجودها الخاص .. ويبدو جانب من جوانب عبقرية ديكنز في استخدام الشخصيات النمطية والكاريكاتورية ، لأناس نتعرف اليوم بمجرد عودتهم الى الظهور ، ومع ذلك فان لهم تأثيراً قوياً بعيداً عن الآلية ، ورؤية انسانية غير ضحلة . » والسؤال الآن : كيف تكون الشخصية المسطحة قادرة على « التأثير غير الآلي والرؤية الانسانية غير الضحلة » ؟ ويجيب ميور بمنتهى البساطة : « ان الشخصية المسطحة ليست أقل صدقاً من الشخصية المدورة ، ولكنها مختلفة عنها فقط . انها ترينا الحقيقي الذي يختفي تحت سطح المألوف . ولو لم تفعل ذلك لكانت عديمة القيمة ، ولما كان فيها ذلك « الاحساس الرائع بالعمق الانساني » .

وأخيراً فما موقفنا من تقسيم فورستر للشخصية ؟ اننا نعلن أننا نقبله في حدود النقد الوصفي ، ونرفضه في مجال النقد المعياري . ان نصف الشخصيات بأنها مسطحة أو

مدورة ، انماط او افراد ، لا ان نحكم عليها بمقتضى ذلك وحسب . وان ذم فورستر للشخصية المسطحة لمجرد انها مسطحة أمر مجحف وينطوي على خطأ كبير ، كاد يشعر به فورستر حين قال : « ان نجاح ديكنز الهائل في الأنماط يوحي بأنه قد يكون في الشخصيات المسطحة شيء اكثر مما يعترف به النقاد الصارمون» ؛ ولكن فورستر لم يتمكن من تبين ما وراء الانماط من قيمة ، ولم يستشعر الانماط العليا او الانماط العليا المرنة . ولذلك كان حكمه مختلاً من أساسه .

وللروائي ان يقدم لنا ما شاء من الشخصيات المسطحة أو المدورة او منها معاً ، فليس يشينه أنها مسطحة ، او يزينه انها مدورة . اما كيف يقدم الكاتب الشخصيات وكيف يرسمها ، فان الدكتور محمد يوسف نجم قد وفق في كتابه « فن القصة » ان يعرض في ايجاز الطرق الثلاثة في رسمها وتقديمها . والاولى هي (الطريقة التحليلية) والثانية هي (الطريقة التمثيلية) والثالثة هي (الطريقة التحليلية التمثيلية) أي الجمع بين الطريقتين الاولى والثانية . ولكن الدكتور نجم قد أخطأ في المثال مرة ، وأنقص الطرق طريقة .

لقد أخطأ في المثال حين قال : « أما جين اوستن فانها تترك الشخصية ان تتفتح وتظهر للقارىء بالطريقة التمثيلية ، أي بالحوار والتصرف وبتعليقات الشخصيات الأخرى عليها ونقدها لها » . فاعتبر ان جين تسلك الطريقة التمثيلية لا الطريقة التحليلية التي تقوم على وصف الشخصية وصفاً خارجياً وأعقب كلامه بالثناء على طريقتها فقال : « والنقد الحديث يؤثر استعمال الطريقة التمثيلية، لأن تكشف الشخصية من الداخل الى الخارج أقوى اثراً وأدق تعبيراً من وصفها وصفاً خارجياً . والذي نلحظه دائماً ، هو ان الكاتب لا يلجأ الى الطريقة التحليلية ، الا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف والتي تتيح للشخصيات ان تتكشف بالطريقة الأخرى . »

وردنا على الدكتور نجم هو ان جين أوستن كانت في كل رواياتها تصف شخصياتها وصفاً خارجياً . هذا من جهة ؛ ومن جهة ثانية ، فكما أن للطريقة التحليلية ما يؤخذ عليها ، فان للطريقة التمثيلية مساوئها ، فهي ليست الطريقة المثلى في رسم الشخصيات، وليس لجوء الكاتب الى الطريقة التحليلية هو دائماً « حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات أن تتكشف بالطريقة الاخرى » .

فمن مساوىء الطريقة التمثيلية ان الشخصية لا يكتمل ظهورهـا الا بانتهاء الرواية ، ومن مساوىء الطريقة التحليلية انها تطبيق مبادىء سبق ان اعلن عنها المؤلف ، وانها تفقد التعبير عن الشخصية بالأسلوب غير المباشر . وفي الطريقة التحليلية تتركز متعة الرواية في ملاحظتنا ، وكذلك في موافقتنا على التزام هـذه الشخصيات للشكل المطلوب خلال الرواية بأكملها .

واهل في اختيار الجمع بين الطريقتين ، تخلصاً من الثبوت في الطريقة التحليلية، ومن مرافقة بطل في رواية دون ان نعرف شخصيته الا حين توشك الرواية على الانتهاء في الطريقة التمثيلية . وقد أجادت « جين أوستن » هذه الطريقة «التحليلية التمثيلية» واية رواية من رواياتها الست تقدم لنا مثالاً جيداً لهـذا . فرواية « إمّا » مثلاً ، تبدأ كما يلي :

« كانت اما ودهاوس ، بحسنها ، وبراعتها ، وغناها ، وبمنزلها المريح ومزاجها البهيج ، تجمع بين بعض من أفضل نعم الوجود ؛ وقد عاشت زهاء احدى وعشرين سنة في هذه الدنيا لا يكاد يزعجها أو يغيظها شيء .

أما المساوىء الحقيقيةلحال اما فكانتقدرتها على تصريف كل شيء حسبهواها، وميلها الى المبالغة بعض الشيء في حسن الظن بنفسها : كانت هـذه هي المساوىء التي هددت مسراتها الكثيرة بشوائب الكدر. غير ان هذه الاخطار ما كانت اما لتراها يومئذ، فلم ترق في حياتها الى منزلة الشقاء والبؤس . »

وهكذا نحصل في الفصل الاول على وصف خارجي يكاد يكشف لشخصية « اما » واحوالها . بيد أننا لا نعرف « اما » تمام المعرفـة . ولا يتحقق لنا ان نعرف طبيعة « اما » معرفة كاملة ، الا بعد أن تراقب ردود فعلها التي تتألف منها الرواية ، وندرس دورها في تشكيل الحوادث . وهكذا فان جين أوستن تستخدم كلتا الطريقتين معاً ، فتبدأبرسم تخطيطي للشخصية . ولا يكتمل هذا الرسم الا بعد ان نرى « اما » في علاقاتها بغيرها من شخصيات الرواية .

لقد أخطأ الدكتور نجم في المثال حين اعتبر « جين أوستن » ممن يستخدمن الطريقة التمثيلية . ويستقيم الأمر لو أنه بدلاً من التمثيل بجين أوستن للطريقة التمثيلية قد مثل لها برواية « عمدة كاستربردج » لتوماس هاردي . فنحن لانجد فيهـا وصفاً

« مايكل هنشارد » في بداية الكتاب او في اي مكان آخر ، وإنما تتكشف لنا شخصيته في الرواية تدريجياً ومن خلال سرد أفعاله والطريقة التي رد بها على افعال الآخرين .

اما الطريقة التي أغفلها الدكتور نجم فهي التي تقوم على التداعي وتعرف بـ « تيار الوعي » Strcom of comsciousners . فقد اعتبرها تنضوي تحت الطريقة التمثيلية ، مكتفياً بقوله ان الكاتب « في قصص الترجمة الذاتية أو الوثائق أو تيار الوعي لايستطيع أن يدس أنفه البتة ، بل يترك للشخصية أن تنضو الحجب عن جوهرها ، بواسطة البوح والاعتراف وتداعي الأفكار والمراجعة الداخلية ، وهكذا تتكشف الشخصيـة بالطريقة التمثيلية » .

ولكن مادامت الطريقة التمثيلية تقوم على سرد متسلسل زمنياً لمجموعة من الحوادث مع ردود أفعال الشخصيات نحوها » . وما دامت معروفة في الأدب منذ فراستوس في القديم ثم حاكاها الفرنسيون والانكليز في القرن السابع عشر ، وقد انبعث في الرواية منذ نشأتها حتى اليوم ؛ فان طريقة « تيار الوعي » هي بحق طريقة حديثة في رسم الشخصيات .

والكاتب الذي يتبع هذه الطريقة يرى أنه ليس من الممكن تقديم سرد نفسي دقيق عن شخصية ما في لحظة ما بالوصف الجامد للشخصية كما هي الحال في الطريقة التحليلية ، أو بطريق مجموعة من ردود الأفعال لسلسلة من الظروف في تسلسلها الزمني حسب الطريقة التمثيلية . انه يهتم بتلك النواحي من الشعور التي لايمكن النظر اليها على أنها تدرج للحظات فردية قائمة بذاتها ، بل على أنها جوهرياً ديناميية أكثر مما هي جامدة بطبيعتها ، وكذلك مستقلة عن اللحظة المعلومة ، وفي اللحظة تمويه وتغرير إذ يذوب فيها « ماسبق أن حدث » بـ « مالم يحدث » ، ولذا فان الرواية في هذه الطريقة لاتجعل الماضي يعتدي على الحاضر وحسب ، وانما يعتدي عليه المستقبل أو بالأصح الشعور به كذلك . انها كنيسان الذي وصفه « اليوت » : « تمزج الرغبة بالذكرى » .

ومن الخطأ أن يتناول الناقد هذه الطريقة تناوله للطريقة التمثيلية . فلو أخـذنا رواية « مسز دالوي » لفرجينيا وولف مثالاً لهذه الطريقة ، لرأينا أنها قصة يوم واحد في حياة امرأة متوسطة العمر وردود فعلها في هذا اليوم . ولكن الرواية تضم ماهو أهم بكثير . إنها تجعل عقلنا ينساب في قنال غير متعلق بالموضوع ظاهرياً الا أنه في الواقع

يبدأ من نقطة محدودة في الموقف الأصلي. وتعرض لنا حالات ذهنية تتغير وفاقاً لتداعي الخواطر ، وتشير الى مجموعة من الحوادث الماضية . فهي بذلك تعبر عن طبيعة التجربة الحاضرة للشخصية ، كما تقدم بشكل عرضي حقائق عن حياة الشخصية تسبق اللحظة التي بدأ فيها الكتاب . وهكذا فهي ترسم لنا الشخصية من الوجهتين التاريخية والسيكولوجية على الرغم من أن الخطة الزمنية تشمل زمناً محدوداً جداً هو يوم واحد.

ولأن هذه الطريقة الحديثة في رسم الشخصيات ، هي طريقة حديثة حقاً ، ولأنها مغفلة من الدراسة المفصلة في نقدنا العربي .. فانها تجعلنا نتوقف الآن ، وتغرينا ببحث مفصل عنها نقدمه في وقت قريب .

همـوم رجـل عـجوز

قصة : ضياء الشرقاوي

قال عبد الحميد : ولكن كيف ؟

قال عم صالح : لا أدري كيف . ولكن عندما توقف الحصان ...

أخذوا يضحكون . وراح عم صالح يحملق فيهم : جلابيبهم البيضاء وسيقانهم الرفيعة ، وأحذيتهم في أقدامهم . كان يجلس على حافة الطوار ، يحس بنعومة التراب اسفل قدميه : قدمان عريضتان ، واصابع غليظة .

قال محمود : كان ذلك بالليل ؟

قال عم صالح : كان بالليل .

وراح الاولاد يضحكون مرة اخرى : تتجعد الوجوه الصغيرة ، تلتمع العيون . مط شفتيه الى الامام ، وأحس بشعيرات شاربه تلمس قاعدة الفه .

قال عبد الحميد : لا بد أن ترينا يا عم صالح .

كان الطريق يمتد عبر الجسر ، أمامهم، الى القرية، تبدو البيوت الصغيرة الواطئة، في سمرة المساء الاولى ، معتمة متلاصقة .

وقال سمير : سأكون أنا الحصان .

وضحك عم صالح ، ثم قال : الحصان جائع الآن .

قال عبد الحميد : هل حبسه ؟

قال عم صالح : حبسنا نحن الاثنين ولكني أفلت .

— ، وتتركه وحده يا عم صالح .

ران الصمت ، وسمع تدفق الماء عند الجسر .

قال عم صالح : سأعود اليه .

واصل سمير : واختر انت العربة التي تعجبك ياعم صالح .

قال عم صالح : أية عربة ؟

قال سمير : عربة رئيس مجلس المدينة .

أغمض عم صالح عينيه : عينان واسعتان سوداوتان ، فتكاثفت التجاعيد أسفلها وحول الانف .

قال عم صالح : لقد تركتها هناك عند البركة .

قال سمير : اقصد أن تختار عربة من هؤلاء ..

وأشار نحو رفاقه ، فضحكوا .

قال عم صالح وهو ينقل قدميه من موضعهما : انتم تريدون الـ ..

جلس زاهر الى جانبه ووضع يده على كتف العجوز وقال له :

نريد أن نعرف كيف حدث ياعم صالح .

التفت عم صالح نحوه ، كانت عيناه مبللتين ، وردد قائلا :

أنتم تلعبون .

قال زاهر : أنا العربة ياعم صالح .

نهض واقفاً ووضع يديه فوق كتفي سمير مثل عريش العربة .

قال عبد الحميد : هيا ياعم صالح ، هاهي العربة والحصان .

لم يتحرك عم صالح من مكانه .

قال سمير : فيما تفكر ياعم صالح ؟

قال عم صالح : الحصان جائع الآن .

قال عبد الحميد : هل اوجعه رئيس مجلس المدينة من الضرب ؟

قال عم صالح : لقد صار عجوزاً يا اولادي .. يخدم في البلدية منذ ثلاثة عشر عاماً .

قال زاهر وهو يشير نحو الحصان — سمير — ، هـذا الحصان اكبر منه عمراً ولكنه لم يخدم في البلدية .

أكمل عبد الحميد قائلا : ولا رئيس مجلس المدينة .

صهل سمير ، فضحك الاولاد ، رمقه عم صالح وأخذ يسعل ، فأخـذ سمير يدق قدميه في الارض .

سألت العربة — زاهر — : كان ذلك بالليل ياعم صالح ؟

لم يجب عم صالح وانما راح ينظر الى الحصان والعربة .

وبدأ الحصان يتحرك . وبدت العربة ثابتة في مكانها لحظة ، ثم أخذت تتحرك ببطء .

قال عم صالح : رئيس مجلس المدينة نائم الآن .

سأل عبد الحميد : هل ينتظرك ؟

كان الحصان والعربة يعبران الجسر ، وتراءى الحصان اطول قليلاً من العربة .

قال عم صالح : انه نائم الآن .

قال محمود وهو يخلع حذاءه ويحاول ان يدخله في قدمي عم صالح : البس الحذاء ياعم صالح وكن رئيس مجلس المدينة .

عادت العربة تعبر الجسر أمامهم .

تمتم عم صالح : لم يكن ذلك ذنب الحصان فقد كان في الليل .

قال محمود : قدماك كبيرتان على الحذاء ياعم صالح .

ابتسم الرجل العجوز .

قال محمود وهو يعيد حذاءه الى قدميه : هيا ياعم صالح اركب العربة لنوصلك عند المأمور .

قال عم صالح : كان يذهب اليه في النهار ولا أدري ..

قال الحصان وهو يتوقف أمام عم صالح : انا لم أكن اعرف اني احمل رئيس مجلس المدينة في الليل ياعم صالح .

قال عم صالح للاولاد : كان متعوداً ان يذهب به الى المأمور في النهـار .. أما في الليل ..

كان الحصان يصهل .

قال عبد الحميد للحصان : على الاقل كان يجب ان تحس بالفارق بين العربتين ، عربة رئيس مجلس المدينة ، وعربة كسح القاذورات .

قال عم صالح ، لقد قلت ألف مرة لرئيس مجلس المدينة ان الحصان صار عجوزاً وسوف يموت من التعب .

قالت العربة ، ألم يكن في البلدية حصان آخر ؟

قال عم صالح : يوجد حصانان عجوزان آخران .

قال الحصان : لم يكن من العدل ان أعمل طول النهار في خدمة رئيس مجلس المدينة ، من قرية الى قرية ، ومن البيت الى المركز ، ومن المركز الى البيت ، ثم في الليل اجر عربة كسح القاذورات وتمتلىء أنفي بالرائحة النتنة .

قال عم صالح : لم يكن ذلك من العدل ، طول النهار وأغلب الليل ، حتى هلك الحصان .

قالت العربة : وأنت هلكت معنا ياعم صالح .

قال عم صالح : العربة هي كل شيء بالنسبة إلي .. صارت بيتي بعد موت زوجتي وذهاب الاولاد .

قالت العربة : ولكن كان يجب ان يحس الحصان العجوز بأنني عربة رئيس مجلس المدينة ولست عربة كسح القاذورات الثقيلة ذات الرائحة ..

وقف عم صالح في مكانه وراح يتحسس رأس الحصان وقال ، لقد صار عجوزاً ياولدي .. كنت أحس به نائماً في الليل وهو يجر عربة كسح القاذورات الى البركة خارج البلد .. كان مرهقاً .. وكنت اتركه ينام قليلاً .

قال الحصان : لم أعد أرى في الليل ياعم صالح ولكني كنت أعرف الطريق فأسير فيه وأنا مغمض العينين حتى توقفني فاستيقظ ..

قال عبد الحميد : ثلاثة عشر عاماً في جو عربة رئيس مجلس المدينة طول النهار ، ثم جو عربة كسح القاذورات في الليل .

قال عم صالح وهو يتراجع الى الوراء : لا .. كان الحصان مخصصاً لجر عربة كسح القاذورات في اول الامر حتى مات حصان رئيس مجلس المدينة منذ ثلاث سنين .

قال الحصان : منذ أربع سنين ياعم صالح وانا أجر عربة رئيس مجلس المدينة الى المركز والقرى في النهار .

تمتم عم صالح : ربما ياولدي .. ربما ..

قال الحصان وهو يصهل : أنا متأكد .. وكان بامكان رئيس مجلس المدينة أن يجد حصاناً آخر لجر عربته لولا أنك رغبت في أن تتودد اليه فكنت أنا الثمن ..

تمتم عم صالح : لم أكن ياولدي .. لقد صرت عجوزاً .. وفكرت ..

قالت العربة : أنا عربة رئيس مجلس المدينة ياعم صالح فلا تنس ..

هز الحصان رأسه ، رمق عم صالح ، وبدأ يتحرك على الجسر ،

قال عبد الحميد : وحينا استدعاه المأمور في الليل يا عم صالح ..

قال عم صالح : كان الحصان نائماً فأيقظته .

توقف الحصان أمامهم ، ودق الأرض بقدميه وصهل . ارتطمت العربة به فدفعته الى الامام قليلا .

قال الحصان : كان بامكانك ان ترفض ياعم صالح ولكني سمعتك تهمهم بكلمات لم أسمعها جيداً .

قال عم صالح : لم أكن أستطيع أن أرفض ..

قال الحصان: هل قلت لنفسك ياعم صالح حينذاك لقد حانت الفرصة لأتخلص منه..

ردد عم صالح : أتخلص منه .. أتخلص من رئيس مجلس المدينة .

قالت العربة : هيا ياعم صالح فالمأمور يريد رئيس مجلس المدينة.. انه في انتظاره ..

قال عم صالح : الآن ؟

قالت العربة : نعم الآن .

قال عم صالح : نحن الآن بالليل !

قالت العربة : المأمور يريده ياعم صالح .

قال محمود : أنت رئيس مجلس المدينة ياعم صالح .

قال عم صالح : كان الحصان نائماً كعادته فلقد تأخر رئيس مجلس المدينة في السهر عند المأمور .

واصل محمود : وانا عم صالح .

قال عبد الحميد : ولكنك لن تنام مثل عم صالح .

قال عم صالح : كنت نائماً فأيقظني

قال عبد الحميد : ألم تنم ثانية في طريق العودة

قال عم صالح : كنت أحس بأن الحصان نام في الطريق

توقف الحصان وقال : لم انم ولكني حينما أخذت طريق بيت رئيس مجلس المدينة أحسست بعم صالح يشد اللجام ويحولني الى طريق البركة .

قال عم صالح : كان الوقت ليلاً وكنت ..

قال الحصان : كنت اعرف انها عربة رئيس مجلس المدينة يا عم صالح ولكنك انت الذي ..

قال عبد الحميد : وماذا قال لك يا عم صالح حينما هبط من عند المأمور ؟

قال عم صالح : خذني الى المركز يا ولد

قالت العربة : كان مسطولاً

قال الحصان : كانت رائحة الحشيش تملأ أنفي وتكاد تخنقني

قال عم صالح وهو يجذب العربة الى الوراء قليلاً : لم يكن الحصان يسرع في الليل تباطأ الحصان ، وأخذ ينقل قدميه في بطء .

قال رئيس مجلس المدينة : خذني الى المركز يا عم صالح .

قال عم صالح : الآن ؟

قال عبد الحميد : هل قلت له الآن يا عم صالح ؟

لم يجب عم صالح .

قال الحصان : انا لا أعرف طريق المركز في الليل

قال عم صالح : الحصان يعرف كل الطرق .. ثلاثة عشر عاماً من العمل المستمر في الليل والنهار

قال محمود : ماذا يقول الحصان يا عم صالح ؟

قال عم صالح : لم يقل شيئاً ياولدي .. انه متعب وجائع .

قال رئيس مجلس المدينة : خذني الى المركز ياعم صالح .

قال عم صالح : الدنيا ليل ياسيدي .

قال رئيس مجلس المدينة: هل عميت ياعم صالح؟. الدنيا نهار والنور يملا الدنيا.

قال عبـد الحميد : كان رئيس مجلس المدينة مسطولاً ياعم صالح ولم يكد يضع نفسه في العربة حتى نام .

قال الحصان : لقد كان رئيس مجلس المدينة في تمام اليقظة وانمـا كان عم صالح غارقاً في النوم يحلم .

قالت العربة : ولكن رئيس مجلس المدينة استغرق في النوم وسمعت شخيره .

قال عم صالح : لقد سمعته يتحدث الى .. وكنت أجيبه .

قال رئيس مجلس المدينة : يجب أن نستبدل هذا الحصان ياعم صالح .

قال عم صالح : لقد تعب ياسيدي .

قال رئيس مجلس المدينة : سنحيله الى المعاش .

قال عم صالح : لقد هرم ياسيدي .. ثلاثة عشر عاماً .

قال رئيس مجلس المدينة : ذكرني غداً لأقول للمامور .

قال عم صالح : تقول له ماذا ؟

قال رئيس المدينة : كي يعدمه .

قال عم صالح : يعدم من ياسيدي ؟

قال عبد الحميد : هل قال لك أنه سيعدم الحصان ياعم صالح ؟

توقف عم صالح ، وتوقفت العربة ، وقال : كان يفكر في ذلك .

قال الحصان : ولكن هل قال لك ذلك رئيس مجلس المدينة ؟

قال محمود : لا أذكر أن رئيس مجلس المدينة قال شيئاً مثل هذا .

قال عم صالح : لقد صرت عجوزاً يا اولادي وصرت اسمع اشياء ..

قالت العربة : ولكنك انت الذي فكرت في اعدام الحصان .

قال عم صالح محتجاً : ولكني سمعت رئيس مجلس المدينة يقول ذلك .

قال الحصان : قال لمن ؟

قال محمود : انت لم تقل ذلك ياعم صالح .. بل كنت تسمع اصواتاً ..

قال عم صالح : انا لاأفكر في اعدام الحصان بعد طول هذه الرفقة .

قال عبد الحميد : انت رئيس مجلس المدينة ياعم صالح الآن ولا بد وانك فكرت في اعدام الحصان .

قال الحصان : يمكن له ان يتركني هكذا دون طعام او شراب حتى أموت في الاسطبل .

قال عم صالح : لايمكن ان اتركه يموت من الجوع .

قال عبد الحميد : بعد تلك الحادثة ..

قال رئيس مجلس المدينة : ولكني لابد ان أقول للأمور بان يقتله .

قال عم صالح : هو لم ير الطريق في الليل ياسيدي ؟

قال رئيس مجلس المدينة : يأخذني إلى البركة ..

قال الحصان : كان يجب ان تقول له ياعم صالح انك انت الذي دفعتني في طريق البركة .

قال عم صالح : افعل بي ماتشاء ياسيدي ولكن ليس للحصان ذنب فالدنيا ليل وهو متعود ان يجر في الليل عربة كسح القاذورات .

قال رئيس مجلس المدينة : ولكن غرق ..

قاطعه عم صالح قائلاً : ثلاثة عشر عاماً ياسيدي يذهب في هذا الطريق بالليل .

قال رئيس مجلس المدينة : وأنت كنت مسطولاً ؟

قال عم صالح : أنا لم أر شيئاً في الظلام ولكني كنت انتظر عبور الجسر الى البيت .

قال عبد الحميد : كنت تكذب عليه ياعم صالح من أجل الخدعة ..

قال عم صالح : الحصان يعرف طريقه اكثر مني ..

قال رئيس مجلس المدينة : ألم تر الطريق انت ايضاً في الليل ؟

قال الحصان : لقد قادني عم صالح الى طريق البركة .

قال عم صالح : أنا كنت أفكر في انقاذك من الاعدام .

قال الحصان : انت أخفقت معه في ..

قال عم صالح : لقد كنت نائماً وانت سائر .

قال الحصان : اربعة اعوام او خمسة وانا اجرُّ عربة رئيس مجلس المدينة وثلاثة عشر عاماً او اربعة عشر وانا اجر عربة كسح القاذورات .. فكيف لا ..؟

قال محمود : لقد احسست بأن هـذا الرجل الذي يتضخم يوماً بعد يوم صار يطاردني ولم يعد يريد ان يتركني لحظة أستريح فيها ففكرت ..

قال عبد الحميد : ففكرت في ان تلقيه في البركة في الليل كالقاذورات

قال عم صالح : كنت اسمعه يتكلم فكيف اقوده الى البركة

قال الحصان : لقد كان مسطولا وكنت اسمع شخيره

قالت العربة : كان رئيس مجلس المدينة نائماً ومسطولاً

قال عم صالح : وكان الحصان جائعاً

قال عبد الحميد : وكنت تفكر كيف تنقذ الحصان من فكرة الاعدام التي طرأت في رأس رئيس مجلس المدينة

قال الحصان : كان عم صالح يفكر بموتي .

قال عبد الحميد : ألم يستيقظ حينما كنت تفك عريش العربة تمهيداً لدلقه في البركة ؟

قال الحصان : الطريق الى البركة طويل ومليء بالحفر فأحسست بأنني أجر عربة كسح القاذورات .

قال رئيس مجلس المدينة : هل وصلنا الى البيت يا عم صالح ؟.

قال محمود : ستكون في بيتك يا سيدي بعد قليل .

قال عبد الحميد : هل قلت له ستكون في بيتك ياسيدي بعد قليل يا عم صالح؟

قال عم صالح : ربما .. فقد كنت ..

قال عبد الحميد : هل قلت له ذلك قبل ان تدلقه في البركة مباشرة ام بعد ان دلقته فيها ؟

قال محمود : انا لم أقل له ذلك ، وانما قلت له يجب ان تعرف ياسيدي رئيس مجلس المدينة مكانك الحقيقي في البلدة .

قال عبد الحميد : ثم دلقته في البركة بعد ذلك .

قال عم صالح : أخذت أفك عريش العربة ثم ..

قصة :
محمود
عبد الواحد

آخر ما رواه الديك

دويت من دمها الثرى ولطالما
روى الهوى شفتي من شفتيها
– ديك الجن –

– ١ –

كان الرصيف أبي .. وأمي نجمة بعيدة ..

– ٢ –

كانت بروق عينيها تضرم النار في هشيم حياتي وأيامي الخاوية .. وكنت في ليالي

البرد والصقيع .. أكور نفسي حول أمها .. اقرّب يدي المقرورتين من وجهها .. فيسري الدفء والنشوة فيها .. ورغم كثرة الصحاب — الشارع والنبع وذكريات الطفولة — لم يكن إلا ها صاحباً .. وعندما تغني .. كنت أرى إله السحر والموسيقى يتشبث بعرشه كيلا يفر منه .. كانت شيطان شعري .. ايها السادة .. ان شيطان شعري طفلة .. ذلبة ..

— ٣ —

أخرج رأسه المتوج بالشعر المنفوش من تحت الغطاء .. وفتح عينيه على شكل طاقتين صغيرتين وهو يتثاءب ناظراً من النافذة .. خرجت الشمس من مخبئها .. كان هنالك عمود من الضوء والغبار يخترق فراغ الغرفة الغبية .. انها دائماً تأتي لتكشف الغبار .!

جذب جسده الى الخلف .. ثم جلس مستنداً الى الجدار .. واشعل لفافة ..

كانت « ورد » ما تزال مبحرة في النوم .. وغلالة من العرق المتلألىء تغطي وجهها وعنقها .

فنظر اليها حالماً .. بينما كانت أصابعه تتيه في أدغال شعرها ..

وانفتح مذياع في الشارع .. واندفعت الموسيقى هاربة اليه عبر النافذة وهي تتلوى من الألم فأمسك بورقة بيضاء وحاول أن يخط عليها ما يقوله اللحن الباكي أراد أن يقبض عليه وأن يزج به خلف الحروف والكلمات .. فكتب .. وكتب .ولكن الورقة ظلت بيضاء .. بيضاء تماماً كالحليب وبكارة العذراء .. فتوقف القلم الشيخ عن الهذيان وارتمى أمامها يائساً مستسلماً .

والتفت من جديد الى « ورد » .. كانت ابواب عينيهـا ما تزال مغلقة. وخصلات الشعر الجامحـة متناثرة حول وجههـا كقطيع ماعز وحشي قطوق. نهدها الأيسر الناقر بكفه وضغط عليه برقة وهو يناديها ..

— ورد .. ورد .. أما كفاك نوماً .

فانتفضت مذعورة .. كان قلبها يخفق بشدة.. وعندما رأته الى جانبها ، ارتمت على صدره ، وسحابة من الدموع تظلل عينيها .

– ما بك ..!!؟

– كان شيئا رهيبا

– ما الذي كان .!؟

– رأيت خنجراً يقترب مني .. نهراً من الفضة ، حطم الصخر المركوم على، فمه ، وجرى نحوي .. وضع حول عنقي قلادة من الدم .. وحفر لنفسه مجرى عميقا، في غاباتي .. ورواها بنعاس عجائبي ..

– وماذا ..!؟

– فاجأه صوتك ... وأنقذني .

– ٤ –

لا خلافة في وطني .. لا ملوك – اعرفهم .. كلهم ارانب .. مناجل الجيوب، والركاب .. وعندما يأتي الجراد .. حجـارة – .. لا قضاة .. لا سياقين – قومي، يحتكمون الى النهر والمناديل والغمامة – .. والذهب في وطني .. ارخص المسامير ..

ووطني خفيف كالهواء .. نقي كسريرة الماء والطفل .. صعب كعيني « ورد » ..

تقدر ان تحمله في جيبك .. ان تضعه تحت الوسادة وتنام .. أن تخطف بعض اشجاره وعصافيره وان توثقها بالكلام .. وهو قادر ان ينسل من تحت الوسادة .. وان يرتمي في حـلم يملأ عليك حياتك ولا تقوى على الفكاك منه .. قادر ان يجمح ان يحملك عداءٌ تنفد أنفاسه قبل ان يكمل خطوة في دربه .. فحذار .. إن دخلت وطني فلن تستطيع ابدا الخروج منه .. إلا ان .. يطردك ..!!

يهرب العاشقون الى مملكتي سراً .. وانا آوبهم جهراً .. من يجرؤ على توقيفي!!؟ –

– ٥ –

الندامى يضحكون .. وأنت وحدك تبكي .. ها هي الدفوف تنقر .. والقلاميات، يدرن بالكؤوس على السكارى .. وما في الكؤوس سوى حياتك العانس الضائعة .. ها، هي ذي مستباحة .. يضاجعها كل من هب ودب .. وأنت هنا غارق .. بم ..!!؟.. وشمسك زجاجة في عين .. اعمى ..

– ايها الديك .. حدثنا .. ارسم لنا مدار الشروق والغروب ..

– تشرق شمسي عندمـا يبوح لي الدن بكلمة السر .. يضع على عيني منظاره السحري .. فيعود كل شيء الى حقيقته .. وارى السلطان جرادة .. والتاج نعلا .. وتغرب في اجفان ورد .. وتطاير الضحك عاليا .. واندلقت اكواب .. والتصقت أجساد ..

– حدث .. حدث ايها الديك .. قل كيف تحس ميعاد الفجر .. فتصيح ..

– عندما تفرغ الجرار .. ويهمد صوت العود .. ويذهب الصحاب .. وتنعس ورد .. اصيح باكيا .. وانيخ رأسي على وسادة .. وانام .

-٦-

استيقظ في نومي – لا استيقظ إلا عندما انام – .. اسير غازيا وخلفي جيوشي .. يتيم يقود شعبا من الكلمات اليتيمة – .. امضي بها .. انا اجري خلفها .. وهي تسوقني امامها .. !!.. التف على نفسي كاللص امام اسوار مدينة العشق والغرابة .. ارسم خطة الفتح .. اراوغ الحس الليلي .. اسكب على الاقفال قلقي .. اداعب جسدها بكيميائي الساحرة ، فتعتريها النشوة والسكر ، وترمي إلي مفاتيحها ، فأعلن شارة الدخول .. لكنني .. آه .. دائما .. دائما .. اكبو .. انكسر .. امام ورد .. امام عيني ورد ..

-٧-

لف ذراعه حول خصرهـا ومضيا .. خطوهما رقص .. كلامهما غناء . كانت الشوارع شتائية .. والارصفة فاقدة الحنان . كان الحنان في قلبيهما .. وثمة دمدمات وشتائم كثيرة كانت تنبعث من تحت الطرابيش .. من فوق الكرافات الانيقة الموظفة .. من وسط اللحى الكثة الرمـادية .. من اسفل الشوارب المفتولة بعنترية وصلف .. من خلف الاحجبة السود .. وتتبعهما .. وثمة نظرات مستهجنة كانت تنصب عليهما من خلال تلك الكوى الزجاجية المغطاة بهباب الفحم .. ولكنهما لم يباليا بشيء ..

توقفا امام واجهة زجاجية لاحدى محـلات لعب الاطفال !!.. وتذكر ان الليلة عيد الميلاد .. فالتفت نحوها وعلى شفتيه ابتسامة .

– ماذا ستشترين لي .!؟

– وانت ماذا ستشتري لي .!؟

فأجاب والضحك الرقيق بادىء بالارتفاع :

– سأشتري لك كل داووين الشعر في العالم وكل اسطوانات الموسيقى.. كي تعلمي انه لا عذوبة إلا صوتي .

– وانا سأشتري لك كل خمور الأرض كي تعلم انه لا خمرة الا رُضاب فمي

وازداد الضحك علواً ..

– سأشتري لك مرآة مشوشة.. تريك وجهك حيواناً غريبا.. له الف معزاة.. وفم فهد واذنا نعامة وشعر هر .. كي لا تجرئي على الخروج من احضاني ..

– سأشتري لك حصانا خشبيا .. يجذبك كالمغناطيس .. لا تستطيع السير به ولا النزول عنه .. فتظل تعدو وتعدو نحوي .. ولكن دون أن تصل الي ..

كان الضحك يدوي ..

– سأشتري لك جزيرة بعيدة .. في بحر بعيد .. في دنيا بعيدة .. لا يزورها انس ولا جن .. وأسورها بسمك القرش والصخور العالية .. ثم اضعك فيها بعد انامسح من ذاكرتك كل شيء .. عدا .. اسمي ..

– سأهتف باسمك .. فيأتيني الحوت الذي انقذ يونس .. ويجيرني ..

وفجأة .. فتح الدمع ابواب العيون .. وخرج .. فانسدل الصمت ..

– ٨ –

قالت له وهي تقبل مابين عينيه :

– امس جئتني ..

– حدثيني بالتفصيل

ثم وهو يقبل ماتحت أذنها :

– أتسمعين .. بالتفصيل .. مما جرى بينك ... وبيني !!؟

فأرخت يدها وهي تبتعد بنصفها الأعلى عنه .. وامتطى الحزن ثغرها وهي تتكلم منكسة رأسها .

— كان وجهك مغبراً كئيباً — لماذا كنت تبكي ؟ — .. كنت اسمع في صوتك صنوج عاصفة قامت في بداية التاريخ .. في أول وآخر الدنيا .. — لماذا كنت غاضباً — وكان جسدك .. طقوس جسدك . جحيمية .. جليدية .. — لماذا كنت خائفاً — .. أتيت كالبرق .. وكالبرق ذهبت .. ولم تبق عندي الا طيلة العمر .. لماذا كنت مستعجلاً ؟

— جئتني في آخر الكهولة .. قبيل عشائي الاخير .. ورقتي الاخيرة .. وقلت لي .. أهواك .. لكنني راحل .. والبراق العارج بي الى العالم السفلي لاينتظر .. وأنت جميلة .. جميلة .. وصهوة البراق لاتسع اثنين .. وانت صبية .. صبية .. وأنا نام الفجر في مهي .. وعنكبت السنون .. انتظرتك .. الف عام .. كنت خلالها صياداً تعيساً .. يلقي بشباكه في بحيرة النوم ... علّ حلماً يأتي بك ..

— لكنني جئت .!

— إيه .. في آخر الكهولة ..

— ٩ —

وأيتها .. بعين ماسياتي .. من خلل الدود المتراكم على وجهي .. تنوراً ملتهباً .. يخبز المتخمون عجينتهم فيه .. ويأكلون وهم يقهقهون .. رأيتها .. حانة يدخلها اللص والصعلوك والقواد .. وأمي لم يعد في حناياها غير فأرة خائفة رأيتها .. جسدها مدينة يفتضها الاغنى والاكبر .. ويبقى فيها .. خربة ضائعة ..

قد كان ماخفت .. فاملأ فراشي حجراً .. وضباعاً جائعة ..

— ١٠ —

امسك بالسكين .. واقترب من السرير الطفولي .. كانت ورد مفتونة بعابر غريب .. وكان المذياع يغني .. « ولطالما روى الهوى » .. فاخرسه واقترب .. كانت وود غارقة في الدهشة وهي تتجول في دروب ذاك الكوكب البعيد .. كانت تعرف سكانه وتحبهم جميعاً وكانوا يحبونها .. انهم اهلها الخفيون .. قبيلتها السرية .. هاهي الآن بينهم .. وقد عقدوا حولها دائرة .. فتوسطتها .. وراحت ترقص وترقص .. والزهر ينهمر عليها من كل جانب .. وكان الغناء سوراً أمام العدو — الكآبة ..

وفجأة .. برزت من الافق غيمة فضية .. وتقدمت نحوها .. فأجفلت عندما رأتها .. وتوقفت عن الرقص .. ثم أخذت تتراجع الى الوراء بخطى مـذعورة .. وأرادت ان تصرخ .. لكنها الغيمة .. أدركتها .. وامطرت دمـاً .. وبلاً .. وتفرق الجمع ..

- ١١ -

لينفخ في الصور .. فلا قيامة .. لاشمس لي ولا علامة .. لينفخ .. ها هو ذا التاجر الاكبر يحصي القطيع .. يجهز الفواتير .. ويفرك يديه غبطـة .. سأقلب في وجهه الموائد .. الطخ بياض لحيته بالحبر والعار .. وليقبل هو بزبانيته وجحيمه .. ليقبل .. ستشهد قدمي بأنني انهكتها بالسير في الدروب الغريبة المقفرة .. ستشهد يدي بأنني لم استعملها الا للمس النهود وصنع اقفية الاقزام وحضن الدموع اليتيمة .. سيشهد فمي بأني انا الشاعر .. والعاشق .. وتشهد عيناي بأني لم احصنها بأسوار .. بأنها كانتا نهبـاً لاي رؤية عابرة .. بأن مجاري الدمع فيها ظلت أبداً ندية ..

لينفخ .. ها وطني راحل معي .. وجاءني البراق مستعجلاً .. مرحباً يابراق كنت اتحدث مع نفسي عنك .. وداعاً ايتها اليامة .. ياصديقة .. وداعاً ياشجر .. ياعشب .. ويأنغام .. وداعاً ايتها الشمس .. لاشمس لي .. رويت من دمها الثرى .. بكيت عندما حدقت في عينيها .. اصبحت لي وحدي .. انا لن اجد زهرة الشبـاب الضائع .. وهي ستبقى الى الابد صبية .. ها أنذا مسافر بلا اهل ولا عـزاء .. كانت ورد هي الاهل والعزاء لكنني .. رويت من دمها الثرى .. احرقت حياتي .. فأضرمت في جسدها النيران .. من يصدق ان هذا القدح المتآكل الرمـادي .. كانت له فيما مضى عينان تومضان .. تفتحان في وميضها خزائن الاسرار .. من يصدق ان كانت له شفتان لا ابيعها بفراديس الارض ولا السماء .. من يصدق .. آه .. لكن .. وداعاً .. وداعاً .

شعر: خالد محيي الدين البرادعي

تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة

«التاريخ لا يرجع الى الوراء لكن أحداث
التاريخ تتشابه الى حد يثير الدهشة»

— بَيْنَ غِياضِ الفَرَحِ وَمَطَرِ الجُرْحِ،
نَما شَجَرُ الميلادْ
وَوَقَفْتُ على الجَبَلِ الأخضَرِ،
بَيْنَ الأفُقِ المُتَوَهِّجِ وَالآتي

أحرُسُ أعراسَ الشامِ مِنَ الحُسّادْ
لم أطلُبْ مُلكاً ..
نادَيتُ بصَوتٍ عربيٍّ ، أني ،
أفرِدُ في الآفاقِ غُيومَ الضّادْ
أحكمُهم .. لا أملكُهم
أحكمُ .. لا أملكُ
أبعَثُ في الزّمَنِ المُتَبَهدَلِ طفلاً عربياً
يوقِفُ نَهبَ الثّقةِ
ويُسقِطُ مَبنى الذّاتِ
ويطفِىءُ شَمعاتِ النّفْيِ
ويُسكِتُ ريحَ الغُربهْ
أحكمُ .. لا أملكُ ، ناديتُ ، و ..

— تحكمُهم ، لا
تملكُهُم ، لا
هُم ، بحثوا عَمَّن يَحميهم
مَلّوا دقّاتِ القَلبِ العَجَميِّ ، بصَدرٍ عَرَبيٍّ
كادتْ تَنفيهم أسيافُ العَجَمِ بأغمادِ الأعرابْ
عافوا ثمرَ السّنةِ العاقرِ ،
وأتَيتَ لتَبهَرَهُم بمُغامَرَةٍ
ظلّتْ تَزهرُ تحتَ الأهدابْ
« كبَقبَقَةِ السّيلِ الرّوميِّ
وكَسِرِّ سَكاكينِ الحُجّابْ »

لكِنْ ...

ــ لكنْ ؟ ماذا يا مُتَنَبّي ؟

ــ .. ألطّيبةُ تُفسِدُ بينكُما
يا سَيفَ الدَّولةِ ،
منذُ التَهَمَ المِنقارُ العَجَميُّ ، الحَدَقاتِ العربيّةَ ..
بينَ الفسطاطِ وبغدادَ
نَبَتَتْ بينَ وريدٍ ووريدٍ عُشبةُ شكٍّ ،
يا سَيفَ الدولةِ ، عُشبُ الشكِّ
تَرَكَ الحُكّامَ بوادْ
والناسَ بوادْ
ظَنَنتُوك تُتَمِّمُ احكامَ الطَّوقِ على العُنُقِ المجروحِ ،
وترسُمُ أطوالَ الأصفادْ
يا سيفَ الدولةِ .. مُتَّهَمٌ
مَنْ يحكُمُ في الليلِ ليوقِفَ زحفَ السَّيلْ
ياسيفَ الدولةِ .. مُتَّهَمٌ
من يغسلُ وجهَ الصبحِ بعصرِ الاحقادْ
قَدَرُ الأمِّ العربيّةِ أنْ تتأرجحَ
ــ مُنذُ تَفَتَّحَ عُشبُ الحُزنِ
وأورَقَ غُصنُ العِشقِ ، على نارَيْنْ

نارِ بنيهِ عَقّوها ،
وسُعارِ العُشّاقِ الاغرابِ ، القتَلَةْ
وتجيءُ .. وأنتَ ترى مَرْكَبَها
في ليلِ الموجِ .. وقلبِ الريحِ الشمِلَةْ
تَعِبَتْ يا سَيفَ الدَّولةِ ، أمْ
مارَسَ كلُّ السفاحينَ هِوايتَهُمْ فيها .

— أعلمُ قبلَ شُروقِ السَّيفِ بليل الميناءْ
أنّ المركبَ صَعْبٌ ، والأنواءْ
قاسيةُ الوَطأةِ ، والأضواءْ
مُطفأةٌ ، بين الشامِ وسائرِ أطرافِ الدُّنيا .

— أأفادكَ ياسيفَ الدولهْ ؟
فترسّمتَ لكلّ العُقَدِ حلولا

أتُعرّضُ بي ياكِندي ؟

— صمتُ الناسِ يقولُ ،
إنّ كؤوسكَ مُترَعةٌ
ومقاصيرَكَ تلفحُ أوجُههم ، بعطورِ الأجيادْ
ومرايَاكَ ازدحَمتْ بالغيدِ
وغُصّتْ بالأعيادْ
قيلِ .. النُّعمى
تطرُفُ عينَ العدلِ ،
وتُبْطِىءُ من دقّاتِ القلبِ ،
وتملأ فجوات الأحقادْ
قيل : النُّعمى
شجرٌ يُثمِرُ ليمونَ النّوْم
ويفرُزُ صَمغَ الشكّ
ويُفسِدُ قلبَ الحاكمِ يامولاي

– هَلْ تَبْتَظِرُني من عَيْنٍ واحدةٍ يامُتَنَبّي ؟

– بلْ بالعَيْنَيْنِ الدّامِعَتَيْنِ ،
بالوَجْهِ المُتَغَضّنِ إشفاقاً ،
بالوَجْهِ المُتَوَهّجِ إشْراقاً ،
بينَ يَدَيْ مَولايَ السَّيْفْ ،
وأنا ،
أوّلَ مَنْ نادى باسْمِكَ ،
رُبّما تَهْتِكُ أستارَ المجْهولِ
وتَغْتالُ الخَوْفْ .
وحُساماً يَلْثُمُ وجهَ الأرضِ الظمأى ،
لِلافراحِ بعَصْرِ الزّيفْ .
لكنّ الشكَّ النازِفَ من جُرْحِ الشَّعْبْ
يَتَسلّلُ من لحظاتِ الضّعْفْ ،
ليقتلَ طفلَ الحُبِّ المُشْرقَ بينَ الناسِ وبَيْنَكْ .
والمِشْلَكَ يامَولايْ ،
يَتَمكّنُ من قطعِ الرّحلةِ فوقَ الخوفِ ، وفوقَ الضّعفْ .

– هل قالوا أني ..

– لا ، لم يولَدْ في شَفَةِ حَرْفْ
مِثْلُكَ لايَنْتظرُ الألسِنَةَ لِتَمْنَحَ قالَتَها
مِثْلُكَ .. يُدْرِكُ ما يَخْتَبِىءُ وراءَ الشَّفَتَيْنِ اليابِسَتَيْنِ ،
والعَيْنَيْنِ الراحِلَتَيْنْ .

إني أقرأُ صَفحاتِ الناس المكتوبَةَ ،
بالصَّمتِ المُتَوثّبِ ، والأنّاتْ ،
وأُتَرجِمُ هَرَبَ الألسِنَةِ المرْواغَ
وما يَرْقدُ تحتَ الأغنياتْ ،
وأرى الأوجُهَ ،
راضيةً ، أو غَضْبى
تَطلُبُ من سَيفِ الدَّولةِ
مالا تطلُبُ من أنفُسِها
والصَّمْتُ يكونُ رِضاً حيناً ،
ويكونُ جَفاءً أو عتْبى
فاقْرأْ في الصَّمْتْ
إقرأْ يا سَيفَ الأمَّةِ في الصَّمْتْ
لُغَةَ الأحداقِ التَّعْبى
إقرأْ في الصَّمْتْ
سَفَرَ الأحداقِ الصَّعْبا

— أكمِلْ يامُتَنَبّي أكْمِلْ .. تسْوِنُنِي الحكمَةْ
ومُنْذُ حَمَلْتُ الحُلُمَ العَرَبِيَّ
أستشرِفُ غاباتِ الرِّحلةِ في ضوأيْنْ ،
ألفيْصَلِ .. والكلِمَةْ

— شعبُكَ يا سيفَ الدَّولةِ ،
يَبحَثُ عنْ أفقَرِ فقَرَائِهْ
صَمْتاً
ويُنادي سَيِّدَ أمَرائِهْ

صَمْتاً
أنْ يَتطهَّرَ بالحُزْنِ
وأنْ يَتجلببَ بالحِرْمانْ
فالحُزْنُ فُراتٌ
يَغسِلُ صدأَ القلبْ
والحِرمانُ حَياةْ
وماَ لم تملكْ .. أشهى
الحِكمةُ ، أنْ لا يَملِكَ بطلُ الأمةِ
غيرَ كفافِ يوميٍّ ، ووعاءٍ للأحزانْ
والنعمةُ لا تظهَرُ أطولَ من قامتِها
إلاّ في دارَيْنْ
كوخِ الصُّعلوكِ ، وقصرِ السُّلطانْ

– أيُريدُ المتنبّي من سيفِ الدَّولةِ أنْ يتصعلكْ ؟

يُبْصِرُكَ الناسُ بساعةِ نُعماكْ ،
وساعةُ بُؤسِكَ .. تَبقى سِرّاً
بينَ القُربةِ والتاريخِ ، وبينَكْ

– آهِ .. ياجُرحاً ، من أيِّ رُتوشِكَ توجعُني
آه ، ياجرح الأمة من أي وجوهك تبصرني ؟
أينَ أنا ؟ بلْ هم أينْ ؟
آهِ ياجُرحي كم ناديتُ
تميماً ، بكراً تغلِبَ ،

أنَّ المالَ المُجبى منهُمْ
يُنفَقُ كيْ يَبقوا
ودَماً يرشحُ من قلب شهيدٍ منهمْ
يغرسُ في المجهولِ ، ليَبقَوا
وأنا أمشي بينَ يديهِمْ
وأردُّ الرومَ على الأعقابْ
آهٍ يا أماً ، ماتخُلتْ ،
تتحمّلُ في عصري أيَّ عذابْ ؟
الترك لهم سيفٌ في قامتِها ، والديلمْ
والرومُ لهم سكّينٌ في سُرَّتِها ، أظلمْ
هل ينبُعُ يا أمي ، هذا الدَّمْ ؟
هل ينبعُ ياوطني ، هذا الدَّمْ ؟
هل ألهمُ .. إيقافَ نزيفِ الجرحْ ؟
لا أعلمْ

* * *

يامتنبي .. دمرتُ حصون الرومِ
أرهقتُ أباطرةَ التهديمِ
أطفأتُ النارَ اليونانيّةَ (١)
لكني .. لما هاجتْ عِشاشَ الحقدِ
وقاتلتُ حُماة التجزيء

---

(١) النار اليونانية ، نوع من القذائف مركبة من النفط والقار والكبريت وبعض المواد الملتهبة الاخرى . استخدمها القائد البيزنطي نيسفور فوكاس في حروبه مع الامير العربي العظيم سيف الدولة .

وناطحت الأسوار المرفوعة
بين الشام ومكة .. و"الـ
خاب الفأل
وانفقأت عين الحلم العربي
ليبقى للتاريخ وحيدا
يامتنبي .. حيَّرني شعبي
يخذلني ، وأنا الواقف كالقديس ببيعة
مابين المذبح والمحراب
— رغبات القائد ياسيف الدولة ، نار
تحرق شجر الفرح الأخضر ،
بين الحاكم والمحكوم
مايطلبه القائد ، في عصر الشك
يحسبه الناس سبيل حصار

— هل أكتب أسماء الشعب على حد السيف
ليعرف أني .. أحميه من العجمة والتحريف ؟
وأسبّح باسم الشعب كما سبَّحت بأسماء السيف ؟

— هل يصدقني القول أبوالطيب ..؟
ماكنت لأفسد أحلام الأمة ،
بالكذب على منقذها من ، جذر حين

جرحٌ بيزنطيٌّ مفتوحْ
يرشحُ بين الجبهةِ والشفتينْ
وجُرحٌ عربيٌّ مبحوحْ
يتآكلُ بين الكتفينْ

— يامتنبي ..
أسمعُ من كل فمٍ لُغتينْ
وقبائلُ شعبي ، في وجهينْ
وجهٌ للبسمةِ إنْ أقبلتْ ،
وآخرَ للحسرةِ إنْ أدبرتْ .
أيهما الصادقُ في رؤياهُ ،
وأينَ أنا بين الأمرينْ ؟

— الحكمةُ أنْ تذكرَ بسمتَهُمْ
والفطنةُ أنْ تنسى حسرتَهُمْ
وجمالُ العدلِ بقلبٍ يخفقُ فرحاً في الحالينْ
الحكمُ طريقٌ ، مثلُ السيفِ المسلولِ ،
ينقذُ أو يقتلُكَ ، في لمحِ عينْ
ياسيفَ الدولة ، منهمْ أنتَ
وما رفضوكْ

بلْ سألوكْ
بالأحلامِ الكبرى .. أوْ بالصمتْ
أنْ تعطيَ ، لاتأخذَ
أنْ تحميَ في السلمِ ،
وتستشهدَ في الحربِ ،

وقدَيماً تَجتازُ الشَطئين
إنَّ مُغامرةَ الحُكمِ لها ثَمَنٌ
وبعصرِ الغُربَةِ يدفعُ مولايَ الثَمنَين
• الصَوتَ العَربيَّ المَبحوح
• والطَفحَ العَجَميَّ المُغلِقَ ..
عَنْ صَوتِ العالَمِ أذُنَيْن
والحربُ تطالبُ سيفَ الدَولةِ
أن يوقدَ قِنديلَ الدربين
هل يرفعُ أعباءَ الأمةِ إلا بَطلٌ
يَصنعُ من دمِهِ مصباحاً
فيكُونَ الخفقةَ في الجنحَين
ويكونُ البسمةَ في العينين ؟
ياسيفَ الدولةِ يبَسُتْ شفةُ الأمةِ ،
وتشقَّقَ وجهُ الشعبِ ، بسكّينِ الهمّ .
وأنتَ البَسمَه

ملَّ وعُودَ الفرحِ ،
وكل سحائبِهِ تمطرُ حزناً
عَرَفوا
أنّ عباءةَ كل أميرٍ خيمَه
للتركيِّ المختبيءِ بثوبِ تميمْ
والعجَميِّ المتخفي في وجهِ قريشْ
والرُومي الرابضِ بينَ خيامِ هذيلْ
والليلُ طويلٌ .. جِدُّ طويلْ
ماسكَنتْ بينَ مضاربِهِ نجمَه

وعيونُ الأجيالِ احترقتْ شوقاً
لليومِ الراحلِ في الأحلامْ
فهلاّ كنتَ لهذا الليلِ الفاصلِ بينَ العصرَينِ
النجْمةَ والغيْمَهْ ؟

ياسيفَ الدولةِ إنَّ بطولاتِ الشعْبِ ،
تُعاشُ ولا توصَفْ
والالفةُ تَغتالُ الدهشةَ ،
والحاضِرُ يركضُ مثلَ جيادِ الغَيْمِ ،
حتى يختبىءَ بأعشاشِ الذاكرةِ الليْليهْ
ولكيْ تمحُوَ منْ وجهِ المرْتابِ خُطوطَ الريْبْ
ولكيْ تحفظَ ظهْرَكَ منْ إبرِ الشكّْ
كُنْ بطلاً في كلِّ اللحظاتِ ، وكلِّ اللمحاتْ
كُنْ ، قمراً لا ينتقصُ ،
شمساً لاتغرُبُ ،
غيْماً لايبخَلُ
حتّى لاتنْسى ذِكْرى

ياسيفَ الدولةِ لا تطلبْ
منْ شعبٍ في الغربةِ هامْ
بينَ دمِ التاريخِ المَنسيِّ ،
وأطماعِ الغزّى والأقزامْ
تلسعُهُ أبرُ الواقعِ
إذ تركضُ بينَ يديهِ الأحلامْ
أنْ ينْسى

أنْ يَنْمى
أنْ يَنْسى
أنَّ بَريقَ السَّيفِ حِكايةُ أمّهْ
أنَّ التَّبطّلَ عُصارةُ أحزانِ الأمّهْ
أنَّ الرُّطبَ المتدلّيَ في وادي النخلِ ،
خلاصةُ أتعابِ الأمّهْ

— يا متنبي ..
عَصْرُكَ هذا ؟ أمْ عَصْري ؟

— من نَفَسِ الجُرْحِ وُلِدْنا
سَيْفُكَ وَلِساني ، وَجُهانْ
لِلتَّعَبِ المَخْزونِ بأوْصالِ الأمّهْ
يا سيف الدولةِ ،
يُظلِمُ وَجْهُ الأفُقِ ، وَتَنْأى الرِّحْلَهْ
وَيَظَلُّ الأمَلُ الأخْضَرُ يُسْتَجِيبُ ..
وَالأحْزانْ .

ايار ، حزيران ١٩٧٤

شعر

محمد علي اليوسفي

نبوءات

النبوءة الأولى :

« تَزورُ الشامَ .. وكانت رؤى .. وتشربُ من بَرَدَى ... وترى قاسيون ..
كصَدْرِ إباءٍ .. تحطّ دمشقُ عليه .. بنصفِ ارتخاءٍ تمهّد للوثبة العاتيه .. »

النبوءة الثانية :

تهاجر من جِلْدِكَ وَرُؤاكْ

وتُبْعِدُ عنك بقايا أساك
تزورُ الشآم
وتشربُ منها عَصيرَ الزّمَن
تزور الشآم
فتكتبُ :

« سيّدةٌ هيَ يخرُجُ مِنْ صَدْرِها ذا الوَطَن »
« ويعثُر في رحلةِ العقَبِ الآتيَه »

النبوءة الثالثة :

تزور الشآم بركبِ حَنين تقاتلُ حرّاسَها الطيّبين
تهرّب منها حشائشَ عِشقٍ وأوقِيةً من تُراب السّنين
تهرّب منها لنا صَعتراً حلبيّاً ... فراتاً ثمين
وتحملُها في شرايينك ... العمرَ ... تمضي بها ذبذبات حنين

لباسَ فصولٍ شديد السِّمات
« صقليةٌ !! » ... وَ ...
به تمسح الأرض في تُركيا .. صُوفيا .. ثمّ زَغرَبَ
والبُندقيّه
وروما ... باريس ... برلين
شديد السِّمات
به تقطع الأرضَ :
بستغورها ثمّ دانوبها والسّين
ويَبْقى الفرات
عميقَ النِّداء
شديدَ السِّمات

النبوءة الرابعة :

تصيح بالفرات : يافرات

يا جدّنا القاسي المسنّ !
نهربُ منك ...
فاذا نحن سُفُنٌ !
عطاؤك
ليس هِبَة !!
عطاؤك
ليس هبة !!

* * *

يظلّ في أحشائنا نداك
فيا فراتُ ماسَقيْتَ ؟
هل سَقَيْتَنا صداك ؟

* * *

عطاؤك
ليس هبة !!
عطاؤك
ليس هبة !!

* * *

يا جدّنا القاسي فراتُ !
تطلبُنا فتطلبُ الحياة
فأيّ قلعةٍ تؤمُّ ..؟
أيّ مَركبة ؟
(وإنك كالليل الذي هو مدركي
وان خلت ان المنتأى عنك واسعُ)(١)

(١) البيت للنابغة ..

ياجدّنا !!

ياوائعُ !!

النبوءة المتواصلة :

حزيران كان ... (٦٧)

... وظلّ (٦٨)

... وظلّ (٦٩)

... وظلّ (٧٠)

... وظلّ (٧١)

... وظل (٧٢)

... وظلّ (٧٣)

وَ ... ماتْ

وتشرين جاءْ :

غناءْ :

« لا تحزني الجرح يامليحهْ »

« فالجرح صــار أوسمهْ »

« وصار حزننا القديم إنْ نما »

« أزهاره البكاء والفضيحهْ »

* * *

وتشرين جاءْ

بكل الدماءْ

بكل الأهازيج جاءْ

* * *

أباً للنبوءات كانَّا
فكنّا ... !!
وذلك ذات مَساء

* * *

مَنا .. أحمَر ..؟ أخضَر . ؟.. سُندُسي ..؟
وكانت أوامرُهُ :
« افتحُوا ... »
فَفتَحنَا مَعاملَ تاريخنا ..
في فلسطين ..
.. مِصر
.. دمشقَ ..
... وفي رُقعة الوطن الهندَسي !

صقلية — تشرين أول ١٩٧٣

نزهة بيكاسو *

قصيدة للشاعر : جاك بريفير
ترجمة وتعليق : طارق الشريف

١ ـ القصيدة :

على صحن كامل الاستدارة
من البورسلان الحقيقي
وضعت تفاحة
وجلس الرسام الواقعي أمامها تماماً
يريد أن يرسمها كما هي ..

(*) المقصود بترجمة الشعر نقل المعاني والأفكار ، وليس شيئاً آخر .

والتفاحة ترفض أن تسمح له
بأن يرسمها كما هي
وللتفاحة كلمتها التي تريد أن تقولها
وهي تملك طرقاً عدة
لتخدعه

بدأت التفاحة تدور في صحنها
تدور حول نفسها
دون أن تتزحزح
واحتقرت التفاحة نفسها
لأنها فاكهة جميلة
تحتقر

مثل الدوق (دوغيز)
الذي احتقر نفسه
لأنهم يريدون رسم لوحة له

وبدأ الرسام الواقعي يدرك
أن المظاهر الخارجية للتفاحة
تقف ضده

كالمتسول السيء الحظ
كالمتسول الفقير وجد نفسه
تحت رحمة مؤسسة العطف على المتسولين
تحت رحمة لا طائل من ورائها

وجد الفنان نفسه فريسة حزينة
لحشد لا متناه من الأفكار المترابطة

انتقلت التفاحة لتصبح شجرة تفاح
الفردوس الأرضي ، وحواء ثم آدم
تفاح (كندي)و(هسبيريدياني)و(نورماني)
وتفاح (رينيت) و (تفاح آبيان)
وأصبحت كحية ملعب التنس
وعصير التفاح
والخطيئة الأصلية
ومنطلق الفن

وسويسرا ، ووليام تل ،

وحتى اسحق نيوتن ؟!

وربحت عدة جوائز في مسابقات عالمية

ولم يعد الفنان المندهش يرى موديله
إذ سقط نائماً
وعندما رآه (بيكاسو)
بينما كان يمر من هناك
— كما يمر من كل مكان —
رأى التفاحة والصحن والرسام النائم

وقال بيكاسو :

– ما أروع أن ترسم التفاحة

وأكل بيكاسو التفاحة
وقالت له التفاحة :
– شكراً
وحطم بيكاسو الصحن
وذهب بعيداً وهو يضحك
اقتلع الفنان من أحلامه
كما يقلع الضرس
ووجد نفسه مرة أخرى
وحيداً
أمام لوحته التي لم تفته

في الوسط الجميل للصحن المكسور
وأمام بذور الواقع المخيفة .

٢ – التعليق

لابد من القول في البداية بأن (بيكاسو) على صلة عميقة بكثير من الشعراء المعاصرين ، وأكثرهم كتب قصائد مستوحاة من لوحاته ، أو كتب قصائد تحية له أو لشرح أفكاره .

وهكذا كان التصوير الزيتي مصدر وحي للشعر المعاصر ، إذ أن الصور الشعرية الحديثة أخذت الكثير عن (الصور التشكيلية) والشعراء كانوا على صلة عميقة بالفنانين منذ مطلع القرن العشرين .

والقصيدة التي نحن بصددها ، والتي تتحدث عن (نزهة بيكاسو)، محاولة لتعريف القارىء بأفكار بيكاسو الأساسية في قالب شعري خالص .

ولعل الفكرة الرئيسية التي قدمها الشاعر هي: « كيف قلب بيكاسو نظرة الفنان إلى الواقع » إذ أن الرسام المعاصر لم يعد يستطيع ان يرسم الواقع كما كان يرسمه في الماضي لأن (بيكاسو) قلب وجه العلاقة بين الفنان والواقع .

ومن هذه الزاوية نستطيع ان نضيف :

— إن القصيدة تقدم لنا أزمة الفنان التشكيلي بعد (بيكاسو) !

أما الجملة الرئيسية التي تحدد لنا أزمة هذا الفنان ، فقد جاءت في القصيدة :

— « والتفاحة ترفض ان تسمح له بأن يرسمها كما هي » .

إذ أن (التفاحة) وهي — شيء — ترفض !

ويضيف الشاعر :

— « ولها كلمتها التي تريد أن تقولها »

وهذا يوصلنا إلى فكرة (بيكاسو) الرئيسية :

« إن التفاحة وجدت لتكون تفاحة ، وإذا أراد الفنان ان يرسمها كما هي أي — كتفاحة — عندئذ يقع فريسة لخداع كبير ، لأن (بيكاسو) قــد جعل الواقع الخارجي شيئاً حركياً مستمراً ، يحمل الماضي والمستقبل . والتفاحة التي نراها في الواقع تختلف عن التفاحة التي نرسمها لأن تفاحة الواقع يمكن (أن تؤكل) ، وتلك تعني شيئاً آخر » .

ولهذا السبب بدأ يشعر الرسام بأنها تدور في صحنها رغم أنهـا لاتتحرك ، فالتفاحة كما رسمها (بيكاسو) هي تفاحة أخرى قد تكون (رمزاً) ، وهي (مادة) قادرة على أن تلك خواص المادية الجدلية ، وليست شيئاً ساكناً تمكن الرسم ويمكن ان يقبض عليها ؟!

وكيف يصل الفنان الواقعي الى التعبير عن الحركة في اللوحة ، طالما أنه يريد أن يرسم التفاحة التي تبدو أمامه (ساكنة) .

لهذا (تقف مظاهر التفاحة الخارجية ضده) ، ويحس بالأزمة لأن يريد ان ينزع عن التفاحة صفة التغيير وهي ترفض ، وهي قادرة على الرفض ، لأنها منفصلةفيوجودها المادي عن الرسام ، وليس الرسام بقادر على أن يخضعها لما يريد ؟!

وهكذا تحدث الأزمة !

ثم تزداد المأساة حدة حين تتحول التفاحة ، إذ لم تعد تفاحة، أصبحت موضوعاً لتغييرات عديدة ، ورموز مختلفة . فهي (جميــلة) ، وهي (رمز الخطيئة) وهي (التفاح) وما يثيره هذا المعنى المجرد من إيحاءات مختلفة لكل من يسمع بها ، وبالتالي : ماذا يرسم ؟!

– الحقيقة أم الرمز المجرد أو المشخص ؟!

وهكذا وضع (بيكاسو) الرسام المعاصر أمام الحقيقة الرئيسية وهي ان من المستحيل رسم الواقع كما هو ، في عصر تقدم الفن فيه ، لأن من المستحيل الوصول الى حقيقة الواقع إذا كنا نريد ان نقف عند مظاهره .

ولهذا قال الشاعر :

– وأكل بيكاسو التفاحة

– وقالت له التفاحة

– شكراً

وحطم بيكاسو الصحن

وذهب بعيداً وهو يضحك

وهنا حدد لنا بوضوح ماذا فعل (بيكاسو) . لقد أكل التفاحة الواقعية لانها أصلاً وجدت لتؤكل ، والتي ترسم لتفاحة أخرى ، وشكرته التفاحة لانه عرف أن وظيفتها هي أن (تؤكل) ، ولا تحقق عن طريق الرسم ، اما الصحن الذي حطم فهو يعكس لنا عملية تحطيم الشكل الذي قام به (بيكاسو) ، من اجل اكتشاف ما هو اعمق من مظاهر الواقع الخارجي .

وبالتالي :

– لقد اقتلع الفنان من احلامه

كما يقتلع الضرس ؟!

حين اكتشف الحقيقة ، ورأى ان الواقع الحقيقي الذي عليه ان يرسمه يختلف كلياً عن الواقع الذي كان يحاول رسمه عبثاً .

وجاءت النهاية حين وجد الفنان نفسه امام (بذور الواقع) و (الصحن المكسور) لقد وجد نفسه امام بنية الواقع ، وقوامه وبالتالي امام (بذوره) ، لا (مظاهره) .

وهنا يمكن ان نستشهد بكلمة لبيكاسو يشرح فيها افكاره فيقول :

– « لابد ان نفصل بين الاشكال في الواقع وفي العمل الفني ، اذ الاشكال في العمل الفني قد اكتسبت معنى جديداً نشأ نتيجة لعملية الخلق الفني ، وبالتالي اصبح الاشخاص مجرد اشكال والوان وكف كل واحد منهم عن ان يكون شخصاً عادياً » .

وهذا مايصوره (بريفير) بوضوح حين يتحدث عن التفاحة التي تؤكل والاخرى التي ترسم ؟!

ولكن لبيكاسو هدفاً آخر يشرحه :

— « ولكن هذه الاشكال ما زالت مشبعة بفكرة الاشخاص ، ونبض حياتهم ، لان تأثير الأشخاص الواقعيين موجود ، ولا بد أن يمتد الى العمل الفني ، ويخلف فيــه آثاراً ، وستبقى هذه الآثار في هذا العمل ، وبالتالي يستحيل أن يجرد الفنان انفعالاته عن الآثار التي يخلفها الواقع فيها » .

أليست هذه هي (بذور الواقع المخيفة) التي بقيت ، وبقايا (الصحن المكسـور) الذي حطم ، وهي التي تركها (بيكاسو) للفنانين بعده ؟!

شيء أخير أود أن أعلق على القصيدة به ، وهو أن الوصول الى جوهر أفكار بيكاسو ، من خلال القصيدة ، قد يدفعنا الى تساؤل أساسي :

— مدى مقدرة (بريفير) على التعبير ، فقد قدم لنا أعقد الافكار واكثرها دقة في أبسط الكلمات ، أليس هذا عبارة عن درس نتعلم منه أن الشعر ليس تعقيد الكلمات واختيار العويص المغلق، بقدر ما هو التعبير عن جوهر الاشياء بأبسط الكلمات وأكثرها دلالة ، فالشعر عند (بريفير) دوماً « أن نصل الى جوهر الأشياء وأعمقها بأبسط التعابير » .

الرواية والسينما

مقارنة جمالية

ترجمة وعرض: صلاح دهني

يتبين مما تقدم(١) أن السينما والرواية يتسق لها السير في المتجه البسيكولوجي ذاته . وما يوفران لمتصرانهما من متعة فانها من طبيعة واحدة ، تتركز على محور متماثل الاتجاه ، بينما المتعة الجمالية التي يقدمها المسرح لمشاهديه مختلفة اختلافاً أساسياً . وبسبب ذلك كانت الشروط التي يدرك فيها الفيلم والدراما ، مهما كانت متشابهة مادياً ، أشد ما تكون اختلافاً بعضها عن بعض : على ذلك فالتشابه بين قاعة مسرح وقاعة سينما ما هو الا تشابه خارجي ؛ وليس بينهما ما يجمعها سوى الاسم ؛ فما بينهما من تماثل في التسمية يفوق بكثير ما بينهما من تشابه .

(١) تنشر « المعرفة » القسم الثاني والاخير من هذه الدراسة ، وكانت قد نشرت قسمها الاول في العدد ١٤٤ والدراسة بقلم الكاتبة كلود ـ ادموندماني .

وعلى نقيض ذلك ، فجمهور الفيلم وجمهور الرواية يشكلان مجموعات اجتماعية لها البناء ذاته . عندما يلح « كايتوا » في كتابه « قدرات الرواية » على ما في الرواية من فردية تتأدى اليها حتماً من شروط ادراكها بالذات ، أي من ذاك النوع من العزل الذي تضع فيه قارئها آلياً ، فما يقوله كله ، ورغم الظواهر ، يمكن أن ينطبق بكل دقة على الفيلم . ان الصورة التي تفرض ذاتها علينا عندما نتخيل رجلا ينهمك في قراءة رواية ، هي صورة مخلوق متفرد ، في غرفة فارغة ، حبيس الدائرة الضيقة من نور مصباحه . ونرى فيه مخلوقاً منغمراً في الرؤية التي تتأتى اليه من قراءته ، وقد نومته تلك الرؤية واعادته الى عزلته الأساسية . ان هذا ما ينطبق تماماً على السينما ، مع أن ذلك عادة يختفي خلف الشروط المادية التي تدرك بها الأفلام حالياً ، لأسباب نصف تقنية ونصف اقتصادية .

لكي يكون الفيلم اليوم عملية مفيدة تجارياً ، يجب أن يكون في المستطاع مشاهدته وسماعه من قبل عدد كبير من الاشخاص اجتمعوا في قاعة مقابل اجرة نقدية . لكن ، ما أن يأت التلفزيون على سبيل المثال ، ويقلع الانتاج في أن يتوافق اقتصادياً وهذا الانجاز التقني ، حتى يرجع الفيلم الى مادته الاساسية العميقة ، حتى اذا عاد شبيهاً بالرواية بكل جوانبه ، توجه مثلها الى اعمق ما في الانسان من سريرة مكنونة ، ومن توحد . وقد حدث لنا جميعاً أن ارتدنا السينما بصحبة صديق ، انسان حميم شديد الصلة بنا الى أبعد حد . ان كل شخص يعلم ان تلك التجربة ، كوسيلة تبادل وعلاقة ، تجربة جد مخيبة . فالتواصل الصميمي ، بل حتى مجرد التواصل ، يتوقفان مذ تبدأ القصة مجراها . فما تظهر الصورة الأولى على الشاشة ، حتى يعود كل الى وحدانية استقباله الخاص للفيلم . وأكثر ما هنالك أن تنفسح بضعة ثوان قصيرة بين فترة واخرى ، بما يكفي لتبادل تعليق سريعاً ما تقطعه الخشية من اضاعة مجرى الحوار .. بل ان التبادل بين الشخصين أشد تقلصاً منه كما لو كانا يقرآن الكتاب ذاته بنحو متواز ، لأن الفيلم لاينتظر ، فهو لايبقى تحت تصرفنا دواماً شأن الرواية ، والمحادثة تلهي عن الاقوال التي تلفظ على الشاشة .

ثمة تجربة أخرى تتجه في المنحى ذاته : فكل انسان يعلم أن مشاهدة مسرحية ما يختلف تأثيره في المرء من صالة الى صالة . فادراك أية مسرحية يتأثر تأثراً بالغاً بمحيط الصالة وجوها ، (فما يجعلك تضحك للمسرحية في صالة حتى القهقهة ، قد يكون سببه

ان الجمهور الذي جاءها ليتسلى : تهزه في كل جملة ضحكات صاخبة ومعدية). على نقيض ذلك ، ففي السينما يسهل جداً على المشاهد أن يحتفظ بقدرته على التصرف ، والتآمر الخفي لم يمكنه قط ، كما امكنه في المسرح . أن يفرض لأحد ما فيلماً رديئاً او أن يؤذي فيلماً جيداً ، والافلام التي نحتفظ عنها بأحر الذكرى ، شاهدناها او كررنا مشاهدتها في قاعة ما للعرض صغيرة بُعيد أن ذاع صيتها ، ولم تزعج ضحكتنا او دموعنا ملاحظات غبية يصرفها جار لنا في المقعد الامامي ، او هبات الصفير التي تقابل بها جرأةما نجدها نحن عبقرية ، ان عدوى التهييج في السينما تقف عند الحد الأدنى ، وفي المسرح تبلغ الحد الأقصى . يجري ذلك كما لو ان ذراعي مقعدنا في قاعة السينما والظلمة المحيطة (وأشد من ذلك جاذبية الصور الضيقة على الشاشة) تكفي لحمايتنا من كل ماهو خارج عن مجرى القصة ، ولاحتباسنا داخل ذواتنا . أما الذكريات التي نحتفظ بها عن مسرح فتدور حول جمع شديد التوحد ، بالضحك ، أو بالملل ، او بالتحمس . فاذا حاولنا أن نستذكر ردود فعل المشاهدين امام هذا الفيلم او ذاك (ويجب بذل جهد للتذكر) ، في حين ان تلك الردود تعرض نفسها بنفسها في حالة المسرح ، إذ أن موقف الجمهور في السينما يغيب بسهولة عن مجال انتباهنا) فانها تنصب في ذاكرتنا على الدام تقريباً على صالة منقسمة ، وملاحظات سمعت بنصف وعي ، او ردود فعل لأناس مجاورين لا تكاد تمس متعتنا الذاتية ، ولا تبلغ في كل حال أن تفسد تلك المتعة . حتى الضحك في السينما اقل عدوى منه في المسرح. كانت الصالة كثيراً ماتضحك في فيلم ما ، الا أن ضحك الصالة لم يحملني على الضحك في المقاطع التي كانت تبدو لي مؤثرة او عميقة . ان حفاظ المرء على تمام حريته في الحكم اشد سهولة بما لا يقاس في السينما منه في المسرح .

ان السبب العميق لهذا الاختلاف ، هو ان السينما قلما تشكل (او لا تشكل على الاطلاق) مشهدية Spectacle . بل هي اكثر ماتكون — كالرواية — سرداً قصصياً . أما المادة الجمالية الاساسية للمسرح فهي في كونه ، على نقيض ذلك ، مشهدية ، اي أمراً يمكن أن يستوعبه في وقت واحد آلاف الاشخاص المندمجين بشكل جماعة ، بنحو يكيّف فيه إدراك كل فرد ادراك الآخرين ويؤثر فيه ، كما يؤثر في الادراك الكلي للصالة — حيث يدرك الفيلم بنحو متفرد من قبل كل مشاهد بمفرده ، ولحسابه الخاص . إن الطموح الاساسي للمسرح ، ذاك الذي احتفظ به منذ أيام المسرحيات المأسوية الاغريقية وحكايا القرون الوسطى ، هو أن يخلق مجدداً ولو لأمد وجيز روحاً جماعية

وأن يوجد (بوسائل علانية) جماعة (اجتماعية نوعاً ما) بتأمين التلاقي بين انظار كل المشاهدين الذين اتحدوا في هذه المشاركة . ان المشهد الدرامي يدركه في وقت معاً جميع المشاهدين ، ويفرض المشهد ذاته (بكلا المعنيين للكلمة) نفسه على الجميع ، بتركيبه الصارم ، الموضوعي ، وذلك بدلاً من رؤية الكثيرين لفيلم ما كما لو انهم يستمعون لموسيقا او يقرأون رواية : بالقاء تخيلاتهم ومطامحهم على الصور الدائرة ، كما لو لم تكن الشاشة (شأن السمفونية ، او الخيال) سوى حامل ، او معين للمخيلة . إسأل بغير تعيين بضعة مشاهدين لدى الخروج من فيلم ، وستلاحظ انهم لم يتلقوه ككمل فني خارج عن ذواتهم ، يملك مطلباً مستقلاً : فما رأوه لتوهم ، ان هي سوى حبكة احلامهم بالذات ، لكنها اتخذت صورة مادية ، اغتنيت باضافات غريبة عنها اي أنها قد تخلقت .

لهذا بغير ريب ، فان السينما ، كالرواية ، شكل من الفن يتسق تمام الاتساق مع الضمير الحديث وحاجاته ، ومعاد ذلك حتماً الى تعدد اشكالها ، ولكن بشكل أكبر الى كونها تحقق تماماً انتقاء الفرد هذا الانتقاء النادر (والمخالف في الوقت ذاته) الجماعية التي تميز الحقبة المعاصرة ، وذلك كنقيض للمشاركة المباشرة مع جماعة نقع عليها في المجتمعات التي تدعى بدائية . وهذا مع وجود الخطر ذاته : أي السقوط الذي يكاد لا يلحظ في العزلة المطلقة ، وفقدان كل موضوعية ، كبديل عما نبتغيه عما هو قائم بالفعل ، وباختصار كالمعادل الملموس للموقف الذي يدعوه الفلاسفة Solipsisme باحادية التصور . إن الانسان الحديث وحيد في قاعة السينما وسط خمسة آلاف مشاهد مثله حتماً ، ضائعين هم أيضاً في حلمهم الداخلي ، قد خلبت الشاشة وما يدور فيها ألبابهم هم كذلك ، لكنهم باتوا غرباء مؤقتاً بعضهم عن بعض . خمسة آلاف نفس باتت منغلقة على ذواتها ، منقسمة بالأمر ذاته الذي يظهر أنه يجمعهم . فالفيلم الذي يشاهده كل من هؤلاء الناس هو فيلمه هو ، وليس ذاك الذي حققه المخرج ، تماماً كما لو ان الرواية التي يقرؤها روايته هو ، لا الرواية التي كتبها موارياك أو كتبتها كوليت بالفعل . انه متفرد شأن كل سامع يغويه « الحكواتي » العربي كل مساء بحكايته ، وهو يواجه حلمه المتمثل في سندباد أو في شهرزاد .

* * *

هكذا نصل الى أعمق صلة لقربى قائمة بين الرواية والفيلم ، قربى جمالية تضع اساساً لوجوه الشبه الاكثر سطحية ، من نفسية أو سوسيولوجية ، فكل منها سرد قصصي . غير ان للسرد قوانينه الخاصة ، التي تختلف شديد الاختلاف عن قوانين المشهدية . أحد تلك المطالب الاساسية هو التتابع ، هذا الخط الذي يتبدى بوضوح تام في جميع سلاسل الحكايا التي نقلتها الينا التقاليد الشفهية من مثل « ألف ليلة وليلة » . إن مجمل مواضعات الكتابة الروائية والطرائق التقنية المستخدمة تقليديا في السينما ، بعيداً عن أن تنجم عن مجانية أولية حفظتها العادة فيما بعد ، فانها تفسرها الحاجة الى استنقاذ هذا التتابع بأي ثمن ، من التهديد الماثل في كل حين من ذات المواد التي يتم السعي لتضمينها في سرد قصصي يتجه تطور الفن لجعله يزداد تعقداً أكثر فأكثر . ولنلاحظ كم كانت الرواية المعاصرة على حق حين استعارت من السينما ما لديها من طرائق في الحبك يمكن أن تساعد في تدعيم ذاك التتابع — كمثل استخدام اللقطات السريعة أو « الغياب المتسلسل »(١) إن الطريقة السائدة في الرواية (حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مثلاً) لتأمين التسلسل اللازم في السرد تتلخص في ادخال راوية (يكون أحياناً مماثلاً للبطل ، أو مختلفاً عنه في صورة شخصية ثانوية) . وباختصار ، تدخل بين السرد والمستمع نفس مناسبة للسرد مكلفة بنقل الحادثة (ريبورتاج) . والسينما لا تفعل سوى ذلك بعدسة آلتها التصويرية ، التي هي شبكية حقيقية يتوجب تصوير كل شيء عليها . لذا فمن الطبيعي والمدهش في آن معاً (مدهش لأنه في الظاهر نافل) أن تكون قد بدا لها من الضرورة بمكان أن تلجأ هي كذلك الى التحيل بالراوية ، أي ادخال ما يشبه عدسة جديدة بين المبدع وجمهوره .

ليس هذا بلا ريب سوى أحد وجوه الالحاح البينة — وأكثرها جدة كذلك — لهذا التبديل الدائم الذي يعتمل بين فنين لا ينيان عن تبادل طرائقهما ، ويثبت ما قلناه عن صلة القربى العميقة بينهما ، فأي تجديد تفصيلي ، خاص بمخرج من المخرجين ، يتجم عنه ان يزيد (ولعل ذلك يجري على غير رغبة من صاحبه) من التوازي بين السرد الروائي والسرد السينمائي . هكذا نجد «سارتر» المتشدد في أحكامه عادة على تقنية المخرج « اورسون ويلز » ، لا يرى مناصاً من الاشارة الى ما يدعوه بـ « الاختصار

---

(١) حيث تتوارى الصورة على الشاشة شيئاً فشيئاً ، لتحل محلها صورة أخرى (المترجم)..

الذي يعمم » وهو ما يستخدمه ويلز في « المواطن كيف » ، ففي هذا الفيلم كما يقول « جهد غريب لمنح بعض الصور قيمة تكرارية ، ففي السرد القصصي نقول في الواقع : « كان يجبر زوجته على الغناء فوق منصات امريكا كلها » ، بما يكشف في جملة واحدة عدداً كبيراً جداً من الاحداث المعاشة يوماً بيوم ... إن ويلز يتميز في هذه اللعبة ، لعبة الاختصار الذي يعمم ... والطريقة معروفة ، لكنها كانت تستخدم حتى الآن على هامش الفعل ، لإظهار الرأي السياسي أو تأثير فعل ما في المجموعة ، أو أنها كانت كذلك انتقالية فحسب . في فيلم «المواطن كيف» تشكل جزءاً من الفعل ، بل هي ذاتها الفعل ، وهي التي تشكل حبكة القصة ، أما المشاهد المؤرخة ، فعلى العكس ، هي الاستثناء . كما لو ان الراوية كان يحكي : « كان يجبرها على الغنـاء في كل مكان ، فكانت بسبب ذلك مرهقة . وذات مرة حاولت ان تقول له ، الخ ... »

إن الاتجاه الذي تلا السابق وبرز في اعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة كان من القوة بحيث استقطب كتابات النقاد جميعاً ، فقد ظهرت افلام تنتمي الى جنسيات مختلفة وفترات مختلفة ، كانت قصصاً مروية على لسان المتكلم ، لا مجرد تسلسل صور موضوعية أعيد تشكيلها فوتوغرافياً . وقد ظهر آنذاك ان السينما تنمو في اتجـاه السرد القصصي لدرجة ان تستعير من الرواية طرائقها الخاصة جداً والتقليدية جداً في الحبك – تلك بالذات التي اعتبرها المؤلفون المعاصرون للفترة بأنها بالية بعض الشيء ، هذا اذا لم تكن قـد ألغيت وفات أوانها نهائياً ، ومن وجهة النظر هذه ، كان أجدر الأفلام بالاعتبار ، ذاك الذي يستخدم حقاً السرد القصصي بضمير المتكلم بطريقة « مبالغ فيها » هو الفيلم العجيب « سيدة البحيرة » Lady in the lake ، إخراج روبرت مونتغمري ، حيث تقف الكاميرا دوماً في مكان البطل وتُظهر لنا الأمور كما تظهر له ، دون ان يُسمح لنا قط ان نراه هو ، إلا عندما ينظر الى نفسه في المرآة ، والفكرة ليست جديدة : ففي عام ١٩٤٠ كان اورسن ويلز يرغب في تصوير فيلم على هذه الصورة هو « قلب الظلمة » Heart of darkness لكنه اضطر للعدول عن مشروعه أمام الحاح المنتجين ، الذين أفزعتهم جرأته . والجديد في فيلم مونتغمري هما الترابط والمنهجية التامين اللتين غلبتا على تحقيقه .

دون المضي الى هذه الدرجة ، ظهر في تلك الفترة عدد كبير من الأفلام كانت تحوي راوية يؤكد تعليقه دوماً ما تحويه الصور ولم يكن سوى البطل ، اي انها تستخدم مادهي

بـ « ضمير المتكلم الناطق » ، أو انها في الوقت العصيب للحدث ، لوحدنا كلياً مع رؤية الشخص الرئيسي كما يجري ذلك في مشهد الهلوسة في فيلم « العطلة الضائعة » Lost Week- End . فالمقطع كله الذي يضطرب فيه الوطواط ويكبر على الجدار يمكن ان يوضع على التوازي مثلاً مع مونولوج المجذوب « بنجي » في رواية « الصخب والغضب » لفوكنر ؛ ففي الحالتين يُقصد إدخالنا في عالم من الجنون لا يمكن نقله بسرد قصصي منطقي ، ولا يمكن ايصال الاضطراب الذي فيه إلا بامالة متناهية لإدراك الشخص الذي يعيش في ذاك العالم ، مهما كان هذا الادراك مفتقراً الى الترابط .

هكذا نرى الأثر الجمالي الذي يحققه السرد القصصي بضمير المتكلم ، فبه نقطع مابيننا وبين تلك الرؤية اللاشخصانية ، وهي بالأصل مغلوطة وتجريدية ، تلك الرؤية التي كانت حينئذ رؤية مُشاهد السينما ، لنعود الى استيعاب يقترب اكثر من السابق من الشروط الطبيعية للادراك . ومنذئذ ، تكون تلك نهاية هذا النسق الجديد للانسانية ، كما سوّتها التطورات الأولى في مجال التقنية السينمائية : « انسان القاعة المظلمة » ، العالم بكل شيء ، واللاشخصاني بنحو ما ، الغارق موضوعياً في قصص لم يعشها ولا يعيشها ، والقادر على الحلول محل جميع الشخوص بالتتابع ، مع احساسه بان من الطبيعي له ان يرى مشاهد من الدنيا ليس في وسعه ان يراها بنحو آخر ، لا لأنها سخيفة أو غير محتملة الوقوع بل لأن قدراته على الرؤية والاستماع ، في مجرى الحياة ، سوف تكون مختلفة بالضرورة إن هذا السرد يتمتع في الوقت ذاته بقيمة اقناعية أكبر ، ويمتلك القوة ذاتها التي لشهادة امرىء يدلي بها شخصياً على منصة المحكمة قائلاً « لقد رأيت » أو « هذا ماحدث لي » (ومن المعلوم ان هذا التأثير اكتشفه اورسون ويلز في الاذاعة . أكثر الفنون تجرداً ، ايام إذاعاته الشهيرة من « مركوري ثياتر ») . فبفضل السرد بضمير المتكلم ، لا يظل المشاهد خارج القصة ، انه يعيشها حقاً ، بأن يتلبس إخصاب شخص فريد ، ولمرة واحدة — بغير تأرجح يصيب انتباهه وتعاطفه اللذين كانا ينصبّان فيما مضى على شخص ما ثم على شخص آخر حسب تأرجحات الكاميرا ، مما كان يقود الى تبذير حقيقي للقوة الانفعالية .

حين تصبح الحبكة ذاتية ، تفسح للمخرج في الوقت ذاته قدراً من الحرية تجـاه الزمن أعلى بكثير . وقد كان ذلك يظهر بوضوح تام في فيلم « بزوغ النهار » ، حيث كانت ذاتية السرد القصصي تنجم من البناء ذاته للسيناريو ، لا من استعمال طريقة خاصة

في الحبك . فعندما يبدأ الفيلم ، نرى « جان غابان » حبيس غرفة في فندق مفروش ، تحاصره الشرطة ، ثم يغوص السرد عائداً الى وراء ليروي الظروف التي قادته الى هناك ، ومن حين الى حين ، وبنحو محتوم ، تعود بنا الكاميرا الى تلك الغرفة الحقيرة حيث يحس البطل بأنه مطارد أكثر فأكثر : فمجرى الأحداث ليس سوى تذكرة . ونحس مع هذا الفيلم بأننا نغزو الماضي فعلاً بالسينما ، التي يتبدى أنها ملتصقة بالتعبير عن الحاضر المؤبد الذي هو بغير ريب زمنها المميز . ان هذا التضمين لقصة انقضت في حكاية عنيفة حالية ، وهي طريقة جد قديمة في الرواية ، قد يسعها من وجهة اخرى أن تستعيد كامل عنفوانها(١) ، يمكن أن نقع عليها في مئة فيلم آخر ، يقدم بعضها ذات التأرجح المستمر من الحاضر الى الماضي ، أو انه « مكتوب » كله بالماضي بصوت راوية يحكي القصة و « يعلق » على الصور حسب جريانها ، وقليلها يستحيل فيه على الابطال وعلى المشاهدين على حد سواء أن يميزوا الحلم من الحقيقة ، الحاضر من الماضي . حتى ليمكن القول أن السينما بالسرد القصصي بضمير المتكلم تخلصت من عبوديتها الطويلة تجاه الزمن كما يتمثله المرء عادة : خطياً ، لاعودة فيه . وباختصار ، فهي تملك شيئاً آخر غير ذاك التتابع فهي البعد الواحد الذي يدعونا الوعي الجماعي معه للتعرف الى الزمن . فالكاميرا قادرة الآن على التحرك من الامام الى الخلف داخل هذا التتابع . حتى ليقال انه توجب اللجوء الى مساعدة طريقة استعيرت من الرواية كيما تتوصل السينما آخر الأمر لبلوغ تلك الحرية في الغوص في الماضي ، وتقويض ميزات كانت تستمتع بها الرواية منذ أمد طويل .

وقد حدثت في الوقت ذاته تجديدات جاءت تستكمل اسباب التحرر . فقد لاحظ النقاد كلهم الجرأة البالغة فيما يدعى « بعمق الساحة » (أي عمق حقل الرؤية في الصورة السينمائية حيث يظهر ما في مقدمة المشهد أو في خلفيته بالدرجة ذاتها من الوضوح — المترجم) ، التي استخدمها اورسون ويلز في فيلمه « المواطن كيف » بمساعدة مصوره البارع « غريغ تولاند » وباختراع (مادي بحت) عدسة بان فوكوس Pan

(١) كما تشهد بذلك قصة همنغواي « ثلوج كلمنجارو » ، حيث استخدمت عمليات « العودة الى وراء » (فلاش باك) بنحو مستمر ، وبقدر من عدم المداراة لايقدم عليه غير كتاب من مرتبة همنغواي شديدي الثقة بحركيتهم العالية .

focus . ان قلة من النـاس بحثت عن معنى لذلك ، والكثرة لامته باعتباره نوعاً من التظاهر الفارغ ، أو التجديد للمتعة ، غير أن كبار المخرجين وصغارهم تبعوا اورسون ويلز فيا بعد في استخدام عمق الساحة .

ان مغزى هذه الطريقة الجديدة في بناء الفيلم (حيث تتبع عبارة الفيلم سرده القصصي ، والتزامن مجرد التتابع) قد جلاه الباحث اندريه بازان A. Bzzin وسلط عليه الضوء في مقالة نشرتها مجلة «الازمنة الحديثة» حلل فيها مثالين أو ثلاثة في منتهى الحصافة ، واستخلص ما فيها من معنى . ففيا مضى ، كانت الكاميرا « تحلل »مشهداًما، وتقطعه الى عدد من اللقطات ، تتقدم بها الى ما لدى المشاهد من انتباه متعاطف هكذا يكون عمل الادراك والتلبس الجمالي قد هيء له مقدماً من قبل المسؤولين عن التقطيع والمونتاج . ودون أن يدري ، تشد التفاصيل ذات المغزى انتباهه آلياً . عندما يصور اورسون ويلز مشهداً درامياً ، يعرض أمامنا في الوقت نفسه عناصره جميعاً، فيلزمنا بالقيام بعمليـة التفكيك التي كانت لطاقة المخرج فيا مضى تعفينا من تعبهـا . عندما تقدم زوجة « كين » على محاولة الانتحار ، نتلمس بنظرنا (أو أن علينا أن نتلمس ، فالأمر سيان – لأن المخرج يعمل للمشاهد المثالي ، كما يعمل الكاتب للقارىء الكامل) كل العناصر التي يتألف منها المشهد ، من القدح الماثل (الذي يحوي السم) وملعقته في المقدمة حتى الخلفية الاخيرة الصوتية حيث ينادي « كين » عبثاً ويدفع الباب دفعات هائلة بكتفه . وفي الفيلم الآخر « عظمة عائلة آمبرسن » عندما تقطع ماري صلتها بجورج آمبرسن ، نلمس حضور الشارع الذي يجري فيه المشهد في كل حين ، بسبب الوضوح التام الذي صور به ديكور الخلفية الثالثة للصورة ، وهذا الشارع في درجة اهمية الممثلين ذاتها . ان مقطعاً متكاملا من العالم هو ما يضعه اورسون ويلز تحت ابصارنا في كل لحظة ، ضرب من كون يصغر كل عناصره ضرورة بدرجة متساوية ، مهمة بدرجة متساوية : حيث يحصل كل شخص من حضور الآخرين على كثافة اضافية. ان تصوير ويلز التركيبي يرد لنا عالماً كثيفاً كل حاجة فيه لا غنى عنها (بمـا في ذلك السقوف الشهيرة)(١) ، ولها دورها ومغزاهـا الخاص ، وتلك هي المادة الأساسية بالذات للأثر الجمالي الخـاص

(١) التي ابرزها ويلز في أفلاق واستخدمها لاغراض درامية ، علماً بأن المخرجين والمصورين يتفادون عادة تصوير سقوف الغرف التي تجري فيها الاحداث تفادياً لمصاعب كبيرة في توجيه الانارة (المترجم) .

بالسينما ، الذي غايته أن يولد فينا الوهم بأن كل شيء في الكون ، من بشر واشياء ، متحد في تضامن وثيق ، ان كل حاجة متصلة بالحاجات الاخرى كلها بنظام كامل من علاقات الترابط المتبادلة التي منها تتخذ وجودها . وان خيال المرء ليذهب الى عالم الحضور الكوني المتعاون الذي يعرف جان وال (بعد هوايتهيد وحتى هايدجر) كيف يبدع في تصويره ، هذا العالم الذي تعرف فيه الأشياء أحدها الآخر (حسب كلمة كلوديل الشهيرة) ، حيث لا يوجد شيء لا يدرك باقي العالم ولا يدركه باقي العالم ، كما شعر بذلك برغسون في أول وأعجب باب من كتابه « المادة والذاكرة » . هكذا يظهر فن اوروسون ويلز الخاص كما لو انه المبالغة ذاتها في جمالية السينما ، وتلك الجمالية بدورها مضخمة بميتافيزيائية ضمنية ، لا يبعث توافقها مع أسباب الحدس التي تعرضها أحدث النظم الفلسفية أية دهشة .

وترى من وجهة النظر الخالصة للاثر الذي يخلفه مشهد ما في المشاهد (كمشهد كيف أو آل امبرسون اللذين جئت على ذكرها) كم ذا يفيد المشهد كثافة درامية إذ يقدم كله على هذا النحو بشكل مختصر (مختصر هذه المرة مخالف تماماً ، رغم تشابه التسمية ، للاختصار التعميمي الذي كان يتحدث عنه سارتر) . فطريقة تسلسل اللقطات المصورة بعدة اعماق للساحة ، وطريقة اللقطات المتحركة (ترافلينغ) التي كانت «تمضغ اللقمة» عن المشاهدين ، بقيامها عنهم بعمل التفسير الصعب الذي تفرضه أقل الروايات صعوبة على قارئها ، كانت قد حرمت السينما أحد أبعادها المحتمة (البعد الذي تشترك فيه مع فن التصوير : التزامن Clasimultanéite) . وقد كان من أثر اختراع التقطيع découpage أن زامن temporalisé السينما ، بأن أفسح لقدراتها المكانية مؤقتاً مجال الهروب ، بثورة تشبه بعض الشبه في الاصل ثورة المدرسة الانطباعية التي جددت فن التصوير بلا ريب ، الا أنها حرمته من ذاك الوضوح المطلق في الخلفيات الذي كان يدهش النظر لدى البدائيين الطليان ، وأكثرهم منهم لدى « بروغل » في لوحته « سقوط ايكار » مثلاً ، أو في تلك التي كانت تدعى « الربيع » - من سلسلة «الفصول الاربعة» .

من الملاحظ أنه في الوقت الذي يبدو فيه على هذا النحو بأن السينما تتهرب من السرد الخالص وتخرج من مأزقها الاساسي ، فإن هذا الطموح المبالغ فيه دون شك ، يجد نفسه موازياً لطموح الرواية عند « دوس باسوس » و « جويس » ، في محاولتها التخلص هي أيضاً من السير على خط واحد (هذا السير الذي يبدو مفروضاً عليها كلعنة ضمن

الشروط المادية لإدراكها) ، كما تبلغ تزامن الموسيقا البوليفونية (المتعددة الأصوات) أو التصوير . إن نثر جويس الروائي يهدف الى أن يقدم لنا (شأن « الكتل الدرامية » لدى اورسون ويلز ، التي يقطعها اصلاً سرد تحمله أكثر كلاسيكية من الناحية الخطية) ، رؤية شاملة ، وادراكاً آنياً لشعور الشخوص المختلفين (حيث تبرز لنا السينما ، حسب وجهة نظره تزامن سلوكياتهم المختلفة . ويقدم في الوقت ذاته هذا التفسير للحاضر والماضي الذي يفسح فيه الايمان بـ « اللاشعور » للروائي بان يعبر عنه تقنياً ، والاعتراض الرئيسي الذي وجّه لأورسون ويلز هو الاعتراض ذاته الذي وجه الى بروست وجويس ودوس باسوس ، وما انفك يوجه حتى يومنا هذا — ويتضمن مايقابل المشاهد المتوسط من صعوبة بل قل من استحالة — (وهذا بسبب ما رُبّي عليه من عادات كسل بالغ) في إدراك الثلاثة مستويات متمايزة لا واحداً فحسب ، التعاون الوثيق مع المزج (بما يساوي على الاقل ماتتطلبه القراءة من القارىء) وما يتطلبه ذلك من قبله من رغبة وإقبال ، وأخيراً مايُتوقع ان ينجم عنه من تعب شديد ، مع نوع الضرورة التي يجد فيها نفسه بمعاودة مشاهدة الفيلم مرات إذا هو شاء استيعاب مراميه (ومن هو القارىء الذي يسعه الادعاء بأنه توصل الى فهم دفعة واحدة لرواية « بحثاً عن الزمن المفقود » أو « اوليس » أو حتى « العلاقات الخطرة » التي تبدو ظاهرياً أكثر سهولة ، أكثر خطية ؟) .

ومع اعادة اكتشاف عمق الساحات فاننا نتجه نحو سينما تركيبية (بمقدار لا يقل عن التصوير أو الموسيقا الحديثين) في حين أنها كانت حتى ذلك الاكتشاف (في منتصف الاربعينات) أكثر تحليلية حتى من فنون الكلام . يبقى أن يعرف المرء فيما اذا كانت «الرسالة» التي تحملها أفلام اورسون ويلز مثلاً قادرة على مكافأة المشاهد حتى المتحلي بحسن النية ، عن الجهد الذي توجب عليه أن يبذله ، فالمعتقد ان المخرج هنا لا يفعل شيئاً آخر سوى ان يقدم « سينما سيرة ذاتية » ، ولا يدري المرء ان كان ما في أفلامه من ثقل روحي ومعنى انساني يتناسبان مع كمالها التقني وصعوبة تفكيك رموزها . على ان ذاك هو الاعتراض ذاته الذي يمكن توجيهه مثلاً » بعض اعمال جويس التي تتناقص فيها رسالة الكاتب وتتلاشى بمقدار ما تتملك مشاغل المهنة شعور المؤلف حتى لتحول دونه والسير قدماً على طريق الحكمة .

يجب أن نشير هنا الى الاتجاه الذي يصل أيضاً مابين الرواية والتطورات السينمائية الأخرى . فأحد الاختلافات الواضحة بين الشكلين الفنيين هو أن احدهمـــا جماعي ،

والآخر فردي ، فالفيلم كالقصيدة حسب رأي السورياليين ، يصنعه الجميع (أو على الاقل عدد كبير من الناس) ، ولا يصنعه واحد . فدون الكلام عن الممثلين ، والعديد من التقنيين ذوي الاهمية المختلفة (من المصور حتى المركب ، مروراً بصانعي الديكور والخياطين) ، بل حتى مقدمي الاموال والمنتج ، فقد كانت المسؤولية الاساسية في الفيلم تلقى (على الاقل منذ حلول السينما الناطقة) على عاتق شخصين : المخرج وكاتب السيناريو والحوار . وكرد فعل ضد هذه الثنائية يميل المخرجون ذوو الشخصية القوية أكثر فأكثر نحو تركيز مختلف المهام التي كان يحملها أفراد مختلفون في شخصهم . فترى أحدهم في الفيلم مخرجاً وكاتباً للسيناريو وممثلاً أولاً في الوقت ذاته . وكم من مخرج يقوم كذلك بالتصوير ، أو من كاتب سيناريو يحمل على عاتقه كذلك مهمة اخراج القصص السينمائية التي كتبها . على هذا النحو تتجه للعودة الى الحال الاساسية للسينما زمن السينما الصامتة ، حين كان فنان مثل « د . و . غريفيث » مثلاً المؤلف المسؤول وحده بلا جدال عن الافلام التي يحققها ، تماماً بمقدار أي كاتب (وهذا دون ذكر شابلن) — وهي حال تطورت تدريجياً ، خصوصاً بعد حلول السينما الناطقة ، تحت تأثير عوامل عدة ، بعضها أساسي ، وبعضها تاريخي وعارض ، يطول بنا الامر لو جئنا على تحليلها هنا ، والمهم هو أن التطور في الاتجاه المعاكس الذي أشرنا اليها لتونا يبدو أنه يحدث بسبب اتجاه عميق يزداد وعياً لدى مؤلف الفيلم ، بأن يجعل من هذا الفيلم تحفة فاز فيها بالتعبير عما كان يرغب بالتعبير عنه بالضبط . اننا نسير أكثر فأكثر فيما يبدو ، نحو فترة يمكن فيها للفيلم ، شأن حال الرواية ، أن يعزى بغير التباس ولا تحفظات الى مؤلف وحيد ، وليس ما يمنع من تخيل الفترة التي يمكن لاقسام برمتها من مكتبات السينما المقبلة أن تحمل باعتزاز مثل هذا العنوان : « الاعمال الكاملة » لرنيه كلير ، أو لفريتز لانغ ، أو لغيرهما .

سمير فريد

المشكلة الاسبانية في السينما العالمية

يمثل فيلم « غرناطة .. غرناطة . ياغرناطتي .. للفنان السوفيتي رومان كارمن نوعا من الافلام التسجيلية يعتمد على اللقطات السينمائية الوثائقية حيث يختار الفنان من بين هذه اللقطات مايعبر به عن وجهة نظره .

ومؤسس هذا النوع من الافلام فنان سينمائي سوفيتي يعتبر من الرواد الاوائل الذين ساهموا في رحلة الكاميرا السينمائية من الاله الي الفن ، وهو دزيجا فيرتوف مبدع

« الحقيقة السينمائية اللينينية » ١٩٢٤ و « ثلاث اغنيات عن لينين » ١٩٣٤ . يقول فيرتوف أن اهم الاشياء بالنسبة للسينمائي هو احساسه بالعالم ، أما نقطة الانطلاق فهي استخدام الكاميرا السينمائية كعين أرقى من عين الانسان ، وذلك لدراسة فوضى الظاهرات المرئية التي تملأ المكان . « ويوضح الفنان والمنظر الكبير أسلوبه فيقول » لقد سرنا في طريق وعر كثيبا بالقطات السينمائية تارة الافتتاحيات ، وتارة المقالات والتحقيقات وتارة ثالثة القصائد السينمائية كانت الكاميرا اذن هي قلم فيرتوف من قبل ان يعلن السيد استروك ذلك في مقاله الشهير بكراسات السينما الفرنسية ، بها وضع اسلوبا وأسس اتجاها وأضاف الى التراث الخالد لفن السينمائي .

ومع فيرتوف عملت اسفير شوب وبرزت أفلامها « سقوط آل رومانوف » ١٩٢٧ و « روسيا نيقولا الثاني وليون تولستوى » ١٩٣٠ وغيرها كعلامات هامة في تاريخ الفيلم السوفيتي ، وخلال الحرب ضد الفاشية (١٩٤١ — ١٩٤٥) تم تصوير ما يقرب من ٥ مليون متر تشكل « أرشيف تاريخ الحرب الوطنية العظمى » صورها حوالي مائه وخمسون من المصورين والصحفيين وطلاب معهد السينما ، وقد استشهد اكبر المصورين السوفيت بيوتر بالسوف الذي صور حرب البلقان عام ١٩١٢ لجريدة باتيه الفرنسية جنبا الى جنب مع الطالبة ماريا سوخوف .

ولم يكن النصر قد تحقق بعد حين استخدم الكسندر دوفجنكو القطات الوثائقية واخرج فيلمه « المعركة من اجل اوكرانيا السوفيتية » ١٩٤٣ ، وكذلك سيرجى يوتيكيفتش في فلمه « تحرير فرنسا » ١٩٤٤ ، وبعد الحرب ظهرت افلام عديدة من هـذا النـوع منهـا « العالم غنى بالثار » لبـول رونا ١٩٤٧ و « فاشية عادية » لميخائيل ١٩٦٧ .

وفي عام ١٩٦٥ قدم رومان كارمن فيلمه « الحرب الوطنية » العظمى ، الذي عرض في القاهرة وبعد ثلاثة أعوام من العمل قدم فيلمه التالي « غرناطة » الذي فاز بالجائزة الاولى للفلم التسجيلى الطويل في مهرجان ليبزغ ١٩٦٨ وبجائزة اتحـاد الصحفيين السينمائيين الدولي « فيبريس » في نفس المهرجان حيث قدمت هذه الجائزة للمرة الاولى فيه .

وقد شاهدت الفيلم للمرة الاولى في هذا المهرجان . ورأيت كيف صفق النقاد والجمهور لرومان كارمن وفيلمه كما لم يصفقوا لاي من افلام المهرجان الاخرى ،

والحق انهم لم يكونوا يصفقون لرومان كارمن الحائز على جائزة لينين التي لم تعطى الا لخمسة عشر سنمائيا فقط ، ولا لرومان كارمن المخرج الماهر الموهوب ، وانما كانوا يصفقون لرومان كارمن الفنان والبطل الشجاع الذي حمل الكاميرا — حياته وقلمه وكل ماله في العالم — وصورالهم واخطر احداث القرن العشرين ، يقول كارمن « في حياة كل انسان صور تبقى في ذاكرته الى الابد ، وفي حياتي تبقى صور خنادق مدريد وادغال فيتنام وموسكو المطوقة بالمتاريس وكذلك برلين التي دخلتها مع الجيش السوفييتي عام ١٩٤٥ والكاميرا في يدي ، نفس الكاميرا التي صورت بها خلال اربع سنوات وقائع النضال الشعبي ضد الفاشية الهتلرية » .

وقد اعتمد كارمن في « غرناطة » على ماصوره بنفسه في الحرب الاهلية الاسبانية « ١٩٣٦ — ١٩٣٩ » الى جانب اللقطات الوثائقية في ارشيفات فرنسا وبريطانيا والمانيا الديمقراطية .

وليس فيلم كارمن هو الفيلم الاول الذي يتناول الحرب الاسبانية من هذا النوع من الافلام التسجيلية ، ففي عام ١٩٤٢ قدمت إسفير شوب فيلما عن نفس الموضوع بعنوان « اسبانيا » كما قدم المخرج الفرنسي فردريك روسيف آخر بعنوان « الموت في مدريد » عام ١٩٦٦ ، وقد استعان روسيف ببعض الافلام التي صورها كبار الكتاب والمفكرين الذين اشتركوا في الحرب مثل اندريه مالرو وفرنسوا مورياك وجورج برنانوس ، كما استعان بوثائق الصليب الاحمر التي أكدت ان اربعون ألف شخص كانوا يعدمون يوميا رميا بالرصاص في بعض فترات الحرب .

وفي فيلم روسيف لقطة فريدة تصور احدى اجتماعات فرانكو ، فيها نرى رجلا عجوزا يفجعه هتاف احدهم يحيا الموت « فيقول » لقد سمعت شخصا يهتف هتاف مجنون مريض ، سوف تنتصرون لانكم اقوياء ، ولكنكم لن تخلفوا شيئا لانكم مرضى ، وفي نفس اللقطة نرى الرجل وهو يقتل بالرصاص .

وفي مهرجان ليبزغ الذي عرض فيه « غرناطة » شاهدت الفيلم اليوغسلافي « اسبانياشبابنا » لزدرافاك فيليميروفيش الذي يصور اجتماعا للمحاربين اليوغوسلاف في الحرب الاسبانية بعد مرور ٣٠ عاما عليها ، ومع احاديثهم الى الكاميرا تتجسد ذكرياتهم صورا ثابتة ولقطات متحركة ، وفي هذا الفيلم يقول احد الاربين « الاسبان »

كما يطلق عليهم « لقد مضت سنوات طويلة منذ عدنا .. ولكننا لازلنا نستطيع القتال ، أعني الحياة ... وعندما أكون وحيد أتذكر الرفاق » .

وقد قامت الحرب الاهلية الاسبانية بعد سقوط وصاية بريمودى ريفيرا وقيام الجمهورية في اسبانيا عام ١٩٣١ ، اذ قام الجنرال فرانسكو فرانكوا عام ١٩٣٦ بزحف مسلح من شمال المغرب وكانت آنذاك حماية أسبانية من اجل القضاء على الجمهورية الديموقراطية ، واستطاع بعد ثلاث سنوات من الحرب الاهلية الدامية ان يطيح بالجمهورية الديموقراطية بمعاونة هتلر وموسوليني وكل زعماء الغرب ، ويقيم بدلا منها ديكتاتورية الفاشية .

وفي اللقطة الاولى من فيلم « غرناطة » نرى سيمونوف مع كارمن معا يتحدثان الينا عن الحرب الاسبانية ، ثم يبدأ التعليق الذي يتحدث من وجهة نظر كارمن طوال الفيلم ، ولا يكتفى مخرجنا بذلك وانما نراه مرتين يتحدث مع بعض الاحياء من الذين عاشوا عالم الحرب الاسبانية ، وذلك حتى يعطى فيلمه الطابع الذي اراده له ، وهو طابع الذكريات الشخصية كاسلوب لتقريب المسافة بين المتفرج والشاشة ، ويتأكد ذلك في المقدمة التي تسبق عنوان الفيلم وفيها نرى كارمن يوم وصوله الى الحدود الاسبانية ثم مونتاج متوازي بين اسبانيا اليوم واسبانيا اثناء الحرب ، وفي نهاية كل لقطة من لقطات الحاضر وكلها مصورة في شوارع مدريد تتوقف الصورة ليسأل المعلق شباب اسبانيا :

هل تذكرون ما اذكره انا ؟ وفي النهاية نعود الى لقطة كارمن على الحدود ، ثم لقطـة لاحدى الجنازات في اسبانيا ومـع ابتعـاد النعش يغني ارنست بوش « غرناطة .. ياغرناطة » .

ويمزج البناء الفني للفيلم بين الماضي والحاضر ، وبين الحرب والحرب العالمية الثانية مزجا جدليا خصبا يدفع المتفرج الى تأمل الاحداث والغوص في اعماقها وادراك العلاقات المعقدة بينها ، لم يسلك رومان كارمن طريق التتابع المنطقي ويجعل من فيلمه « حكاية » الحرب الاسبانية ، بدايتها وتطورها ونهايتها ، وانما دفعنا الى التفكير فيما تعنيـه احداث هـذه الحرب ، دفعنا الى التفكير في عصرنا كلـه ، في قرننا العشرين .

اسبانيا ١٩٣٦ - اسبانيا ٣١ - هجوم فرانكو - جورنيكالوحة بيكاسو

وجورنيكا الحقيقية التي استوحاها الفنان العظيم – الاتحاد السوفيتي ١٩٣٦ الاتحاد السوفيتي ١٩٦٨ والذين حاربوا في اسبانيا : هكذا بنى كارمن فيلمه .

وقد ركز كارمن على موضوعين اساسيين الاول زعماء الغرب الذين ساعدوا القوات الفاشية في اسبانيا ، نفس القوات التي ألقت القنابل على اوربا كلها فيما بعد ، والموضوع الثاني الفريق الدولي الذي حارب في اسبانيا ، فقد هب الاحرار في كل مكان لانقاذ اسبانيا ، شيوعيون وكاثوليك ،كتاب وفنانون ، عمال وفلاحون حتى اصبحت الحرب الاسبانية رمزا للعمل الدولي من اجل الديموقراطية والسلام .

وفي فيلم « غرناطة » لقطات تاريخية لارنست همنجواى واندريه مالرو وايليا اهرينبورج ويوريس لفانس وسيكيروس ورويسون وغيرهم من فناني العصر يناضلون على الارض الاسبانية ، وبين حركة اليد التي تعني المقاومة والحركة الاخرى التي تحيى هتلر وموسوليني واشباههما تساءل كارمن : أي منهما ستنتصر ، ورأينا الجيش السوفييتي يدخل برلين الهتلرية ، فاذا كانت هذه اللقطة هي الاجابة عن تساؤل فأين الاجابة التي يسألها مشاهد فيلمه : أين اسبانيا ؟ وهل هزمت الفاشية في العالم حقا ؟ .

جائزة الثقافة العربية

تعلن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - جامعة الدول العربية - عن منح جائزة الثقافة العربية لعامي ١٩٧٤ و ١٩٧٥ ، وقدرها ٥٠٠ جنيه مصري او مايعادلها لاحسن كتاب عربي يتناول موضوعاً يتصل بأحد ميادين الحضارة العربية ويكشف عن قيمها واصالتها ، على ان يتوافر للكتاب عنصر الاصالة والابتكار ، بالشروط التالية :

١ - ان يكون الكتاب المرشح من الكتب المنشورة منذ بداية عام ١٩٧٣ .
٢ - الا يكون الكتاب حائزاً لجائزة سابقة ولا مقدماً لجائزة اخرى .
٣ - الا يكون رسالة جامعية .
٤ - الا يكون مترجماً عن لغة اخرى .
٥ - آخر موعد لتقديم الكتاب نهاية اكتوبر / تشرين الاول ١٩٧٥ .
٦ - ترسل ثلاث نسخ من الكتاب الى مقر المنظمة (١٠٩ شارع التحرير ميدان الدقي - القاهرة) .

وتدعو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والهيئات والمراكز العلمية ودور النشر والمؤلفين في البلاد العربية الى ترشيح مايرونه مناسباً من الكتب العربية .

المخرج صلاح أبو سيف

للناقدة الألمانية: أريكا ريشتر * ترجمة: فيصل الياسري

منذ اليوم الاول لعرض الصور المتحركة على الشاشة عام ١٨٩٥ اثبت هذا الفن الجديد مدى تاثيره غير المحدود على الجماهير ، لذلك كان من المحتم ان يصبح سلاحاً تتنافس عليه المصالح والقوى المختلفة ، والشاطر هو من يعرف كيف يستفيد منه لخدمة

اهدافه .. ثم جاء التلفزيون لينافس السينما ، او ليسير معهما في هذا التطور والنمو والتأثير ... واصبح من الضروري توجيه المستهلك والمنتج التلفزيوني والسينمائي في الاتجاه الذي تبتغيه هذه الفئة او تلك، وكان لابد من نشر الثقافة السينمائية والتلفزيونية والسعي الى ترسيخ مفاهيم وتصورات معينة عن مهمة وهدف واسلوب او اساليب هذين الفنين ، واقناع الجمهور بأن الامور يجب ان تسير بهذا الاتجاه وليس بذلك وهكذا ..

ومن اجل نشر هذه الثقافة او تلك، تصدر الكتب المتنوعة وتصدر النشرات الدورية وغيرها .. ومن التقاليد المتبعة في بعض الدول الاوربية صدور دوريات سنوية شاملة عن النشاط السينمائي والتلفزيوني المحلي والعالمي لرصد تطوره واهم مظاهره واتجاهاته في السنة او السنوات السابقة ، ومن ذلك الكتاب السنوي الذي صدر في المانيا الديمقراطية عن دار نشر هينشل للكتب الفنية تحت اسم (تقويم السينما والتلفزيون) لعام ١٩٧١ وقد ضم عدداً من الدراسات والاحصائيات والابحاث والوثائق والصور ، جعلت من المؤلـف مصدراً للباحث والدارس والمهتم . وقد ضم الكتاب بين دفتيه دراسة عن المخرج العربي صلاح ابو سيف ، ننقلها فيما يلي خصيصاً لهذا الملف الخاص من (المعرفة) للاطلاع على الاسلوب المتبع في التحليل والنقد السينمائي من قبل باحثة سينمائية اوروبية عن سينمائي عربي نحترم اعماله .

« فيصل الياسري »

صلاح ابو سيف هو استاذ الافلام الواقعيــة في مصر . وتعتبر افلامه العمود الفقري لهذا الاتجاه ،تلك الافلام التي نستطيع من خلالها دراسة اهم المواضيع والاساليب والحلول الفنية التي يلجأ اليها الفيلم الواقعي في مصر للقضايا التي يواجهها ويتصدى لها . ولقد استطاع صلاح ابو سيف ان يواجه الافلام اللاواقعيــة التي تنتجها « هوليوود الشرق » بأفلام ذات مضمون شعبي وانساني — اشترا كي ، واصبح بذلك سنداً ومحرضاً وممهداً للسينما المصرية التقدمية ، مساهماً بذلك مع كل الجهود الجدية في هذا المجال . ويعتبره الشباب الممثل الثاني للسينما المصرية بعد كمال سليم . ولقد استطاع هذا المخرج ذو الوزن العالمي ، ان يدخل الفيلم المصري في نطاق تاريخ الفن السينمائي العالمي ، ولقد عرضت افلامه في مهرجانات كان والبندقية وموسكو وكارلوفي — فاري وبرلين الغربية .

ولد صلاح ابو سيف في القاهرة عام ١٩١٥ ، وقد اخرج حتى عام ١٩٦٩ حوالي ثلاثين فيلماً . وبعد انهاء المدرسة التجارية عمل مساعد مونتير في استوديو مصر ، ومن ثم مونتيرا لفترة عشر سنوات . وعلى سبيل المثال قام بمونتاج فيلم « العزيمة » لكمال سليم ثم رشح لدراسة السينما في باريس ، ولكن قيام الحرب حال دون ذلك . وقبل ان يصور فيلمه الروائي الاول عام ١٩٤٥ حقق عدداً من الافلام التسجيلية منها فيلم عن المرور في الاسكندرية وآخر عن الضجة في القاهرة سماه (سيمفونية القاهرة) — وفيلم عن البترول ، وفي عام ١٩٦٣ اصبح مديراً لمؤسسة السينما في مصر لمدة ثلاث سنوات .

يقول عن نفسه : (نشأت في وسط فقير لذا كانت تجذبني الاشترا كية . كانت شيئاً جديداً ممنوعاً . . وحاولت ان افهم كل شيء عن الاشترا كية وكيف يمكن ان تتحقق العدالة في العالم . . وكنت اسعى لمعرفة كيف يستطيع الفيلم السينمائي ، ان يخدم المجتمع . كيف استطيع ان اكافح الفقر عن طريق السينما . .

اردت ان احقق افلاماً عن الحياة التي اعرفها،عن الشخصيات المصرية الحقيقية). ويعتبر صلاح ابوسيف اساتذته في السينما هم كمال سليم وفريتز لانغ (... انني اعتبر الافلام الالمانية الصامتة وخصوصاً افلام فريتز لانغ هي ضمير السينما)وجون فورد . عنهم أخذ افضل الاشياء .

تمتاز افلام صلاح ابوسيف بالجمع المحكم العضوي بين التوظيف السياسي والترفيه ، بين الموقف التحليلي والنهج الشعبي ، ويظهر فيها تصوير تاريخي واجتماعي دقيق ومحدد لكل مشهد من الحياة ، كما يظهر فيها السرد الحيوي المرح وحتى احياناً السرد العنيف السريع التأثير .

ولقد عرف صلاح ابوسيف كيف يستطيع مداراة ذوق الجماهير دون الاتكال عليه مستسلماً لمطالبه ، واستطاع ان يقدم لنا افلاماً حققت له الاحترام والتقدير . لقد استطاع الجمع بين الترفيه والتوجيه . ففي افلامه الثلاثين –باستثناء بعض الافلام التاريخية – قدم لنا صورة عن المجتمع المصري من النصف الاول من القرن العشرين حتى اليوم ، ولقد صور فيها حياة ومشاكل مختلف الطبقات والفئات ، من الوزراء الى النكرات ومن الرأسماليين الى الفلاحين . وان نضج ابوسيف الفني واستقامته ، واصراره الخلاق، تتجسد في تحفته الفنية (الفتوة) . في هذا الفيلم تتجسم امامنا حصيلة التجارب الاجتماعية والفنية مع الموهبة الخلاقة التي تنطلق عبر موقف اجتماعي تقدمي من الاحداث .

ولفيلم (الفتوة) المنتج عام ١٩٥٧ اهمية خاصة لما فيه من اصالة فنية وتحليل سياسي . وهو يفضح النظام الذي كان سائداً في مجتمع ماقبل الثورة .

يعتمد الفيلم على قصة واقعية هي قصة تاجر خضار قاهري تم قتله بامر من الملك وسببت الحادثة فضيحة . ويعتمد الفيلم على الاشاعات التي كانت تتردد عن مقتل ذلك التاجر الذي كان يتعاون مع الملك السابق على رفع الاسعار لتمتلىء خزائنه على

حساب الشعب ... يقول ابو سيف : (كانت تلك من اهم المشاكل في القاهرة ومصر كلها ، مشكلة تمس غذاء الشعب .. وكانت اثمان الخضار ترتفع بشكل فاحش ، فما كان يباع بقرش اصبح بعشرة وبعشرين .. وكان الملك بالطبع يملك اجزاء شاسعة من مزارع الخضر ، وكان يسره ارتفاع الاسعار ويساهم في المضاربات) ...

وهذا الواقع كان يظهر تباين المصالح والعلاقات لطبقات المجتمع المختلفة ، وبذا كان من الممكن اعطاء صورة واضحة عن واقع الحال .

درس صلاح ابو سيف حياة الرجل القتيل ، التاجر ، وقام ببعض الابحاث الاقتصادية وبرصد الحياة في سوق الخضر بالقاهرة . وهو يقول : (لقد وجدت هناك ، في السوق ، كل ما احتاج اليه في الفيلم ، حتى الشخصيات . واعتقد ان هذا هو الاساس الذي ارتكز عليه نجاح الفيلم ..) ولقد ساهم في وضع الصيغة النهائية للفيلم عدد من العاملين مع صلاح ابو سيف منهم نجيب محفوظ والسيد بدير والممثل الرئيسي بالفيلم فريد شوقي . وتحكي لنا قصة الفيلم حكاية الفلاح هريدي الذي يأتي الى القاهرة ليجرب حظه ، فيبحث عن عمل في سوق الخضر فلا يجد غير الصد والاهانات .. وعندما يتلقى صفعة – وتتلقاها كل قادم جديد على السوق – تقول له بائعة صغيرة ، تصبح زوجته فيما بعد ، بأن من يريد أن يكون نفسه هنا يجب الا يرضى بما لا يعجبه ، فيعود هريدي ويصفع من صفعه .

ويعمل هريدي عند التجار ، يجر العربة كما مرض الحمار .. وفيما بعد يقوم ببيع البطيخ لملك السوق ، ابو زيد ، الا ان البطيخ سيء ، وهريدي غير شاطر في غش الناس ، فيفشل في عمله الجديد .. الا انه يبدأ في ادراك شروط الحياة الجديدة ، ويقرر الدفاع عن نفسه .. فينصرف الى شراء الطماطم باسعار رخيصة من الارياف ، بنقود المرأة حسنه ورفاقها ، ويبيعها بالسوق باسعار مناسبة مما يؤدي الى كسر احتكار ابو زيد الذي يدفع بمساعديه الى التعرض لهريدي واعطائه درسا قاسيا .

ويدرك هريدي انه من الصعب عليه ان يقف صراحة في وجه ملك السوق ، فيلجأ الى الحيلة .. فيعترف له بخطأه نادما ويضع نفسه تحت تصرف ابو زيد الذي يمنحه ثقته ويشركه بمضارباته . ولقد استطاع ابو زيد بواسطة علاقاته وصلاته ضرب كافة المنافسين على الخضار من المزارع الملكية بحيث ترسو المزايدة عليه هو .. ويبعث هريدي باحد اصدقائه الى المزاد متظاهراً بانه تاجر يريد الاشتراك بالمزاد لشراء

الخضار ، مما يدفع بأبي زيد الى رشوته لينسحب من المزاد . وبهذه الخدعة يجني هريدي ورفاقه كسبا ماديا ، ويتصاعد شك أبي زيد ومساعديه بهريدي ، وعندما يصبح الشك يقينا يقررون قتله . الا أن المحاولة لاتنجح . وعندما يزج بأبي زيد بالسجن لتهربه من دفع الضرائب يصبح هريدي ملك السوق .. فيسلك سلوكا شبيها بسلوك أبي زيد ، : يطرد اصدقاءه ، ويرفع الاسعار ، ويدفع الرشاوى للحصول على المحاصيل الملكية ، ويحصل على لقب « بك » ، ويشعر بالخجل من زوجته ، البائعة الصغيرة .

وفي احدى المزايدات في مزرعة ملكية ، يكون هريدي قد فعل مثل ابي زيد سابقاً ، ازاح كل المنافسين من طريقه ، ولكنه يفاجأ بزوجته تقف في المزاد ضده ، محاولة عن طريق تصرفها هذا اعادته الى جادة الصواب .. وفجأة يظهر ابو زيد ، ويشترك الثلاثة في منافسة جنونية تجلب لهم الخراب، وتنشب معركة مخيفة تنتهي بموت أبي زيد وخراب هريدي .. وتحطيم السوق بسبب المعركة التي دارت فيه .. ووسط الحطام يمر فلاح جديد جاء يجرب حظه هنا . وكان اول مايتلقاه صفعة .. وتتطوع بائعة صغيرة بتفسير معنى تلك الصفعة التي يتلقاها كل قادم جديد للسوق .

« الفتوة » فيلم تعليمي إلا انه في الوقت نفسه تحليل سلوكي ، وبحث في مجرى عمليات البيع والشراء في سوق الخضر بالقاهرة ، كما انه وصف ذكي لسجايا الفلاح المصري وتحوله من فلاح الى تاجر . ان اظهار سير العمليات الاقتصادية لا يتطلب اللجوء الى الخدع الدرامية أو التركيبات المفتعلة المفضوحة ، لذا فان مؤلفي هذا الفيلم لم يخترعوا حقلاً للتجارب ولم يلجأوا الى ايجاد « واقع » تجريبي لاثبات نظرية او فرضية معينة . ان « الفتوة » ، باستناده واعتماده على تصوير عناصر المجتمع الاقطاعي المتأخر والرأسمالي المتخلف الذي كان سائدا انذاك والذي من الممكن رؤية مظاهرة وتصويرها ، استطاع ان يسلط الضوء على ميكانيكية المجتمع الرأسمالي عن طريق وصف حالة فردية هي بالتالي حالة نموذجية . ومن السهل جدا تصوير العلاقة بين الاحداث الاقتصادية والتطورات الفردية التي تطرأ على ابطال الفيلم . ومن خلال صراعهم الفردي تبرز امامنا تناقضات النظام

الاقتصادي الرأسمالي . وان التعميم ينشأ من ذلك السرد البيوغرافي ، من ذلك التسجيل الفني للاحداث الواقعية . ويمكن للمرء ان يقول اننا امام متوازية « طبيعية » . ولقد اتخذ الفيلم شكلا مناسباً : (بالتقاء الواقع التاريخي ، الذي هو الوضع الاجتماعي القائم ، مع اهداف الفنان) استطاع ان يحقق رغبة الفنان السينمائي بتوجيه المتفرج عن طريق التوقيه عنه وبالترفيه عنه عن طريق توجيهه .. وهكذا استطاع اختيار المكان للاحداث ان يخدم العمل ويعطيه حرية الحركة . ان هذا الشكل العملي للغاية والذي قد يبدو للوهلة الاولى انه غير فني ، هو اعظم جهد فني حققه صلاح ابو سيف والعاملون معه في هذا الفيلم . ومن خلال تتبع سعي ابطال الفيلم لتثبيت مراكزهم نشاهد كيف تتم الصفقات التجارية وكيف تتم الرشوة على اعلى المستويات (البلاط) وكيف يتم القضاء على المنافسين حتى بالقتل ، وكيف تصطنع الازمات لرفع الاسعار (التجار يخفون البضائع للايهام بقلتها وذلك لرفع اسعارها) وحتى الصفقات التجارية الصغيرة واستغلال الباعة الجوالين . ويعرض لنا الفيلم العمليات التجارية ببساطة متناهية ويشرحها بشكل يستطيع به المشاهد العادي ان يتعرف على طبيعة النظام ومدى تأثيره على مصالحه المعاشية : كيف يرتفع سعر الطماطم من قرشين الى عشرة وعشرين ، ولماذا .

وبما ان سير الامور يتم وفق قانونية لاتتأثر كثيراً بالفردية ، يلجأ الفيلم الى منهج التكرار لابراز ذلك .. ان مواقف وسلوك واوضاع ابي زيد نراها باطار جديد عند هريدي . ان أبا زيد كان يعتبر العربة الحنطور وسيلة نقل كافية ، بينما هريدي لم يعد يقنع باقل من سيارة . ولم يكتف هريدي بنجاح تجارته بل صار يطمع برقيه الاجتماعي (يشتري بمبلغ كبير لقب بك) . ان رقي وصعود هريدي يبرز لنا في الفيلم من خلال معطيات محدده حتمتها ظروفه الجديدة . اننا نجد في الفيلم تحليلاً يستند على الاسس الديالكتيكية .

ان مشهد النهـــاية يذكرنا بالبداية ، ويجسد لنا من جديد قصة الفلاح هريدي .. ففي مشهد النهاية يأتي فلاح جديد الى السوق ويتلقى صفعة .. الخ .. الخ .. ان صلاح ابو سيف يسند دور الفلاح الجديد والبائعة الى اثنين من ابرز ممثلي السينما المصرية وهما محمود المليجي وهدى سلطان وذلك لاعطاء مشهد النهاية اهمية خاصة .. بان القصة من الممكن ان تبدأ من جديد . ولهذا المشهد الختامي اهمية سياسية . مغزى سياسي . يقول المخرج : (نشأ فيلم الفتوة عام ١٩٥٦ ، ولقد تركت نهايته مفتوحة ، لأن الاشتراكية لم تكن قد رسخت أقدامها بعدفي بلدنا ، والاشتراكية وحدها هي القادرة على القضاء على احتكارات تجارة الخضر في الاسواق . وتحت ظل العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة لم استطع ان اقول بان المشكلة محلولة . لذا فان النهاية لم تكن نهاية ، انها نابعة من البداية . لقد كانت دوامة .. »

وكان ابطال الفيلم الثلاثة ـ هريدي وحسنة وابو زيد ـ شخصيات حيوية ، تخوض معاركها باصرار وعناد ومكر ومعرفة بالحياة، وتتورط ببساطة وسذاجة بالمضاربات التجارية . ان التنافس ليس فقط من اجل التجارة وانما من اجل سعادتهم الشخصية ايضاً ... من اجل الوجود ، ومن خلال هذا الصراع اليومي والدائم تتكامل شخصياتهم باستمرار .. انهم يتخليهم عن الضمير ، ليسوا ابرياء مساكين ، انهم مشتركون بالّلعبة عرفوا قواعدها ، وقبلوا فيها ومارسوها عارفين انها قد تجلب لهم السعادة او التعاسة . ولا يظهر عليهم الندم ابدا! .. الا انه من الواضح هو انهم كلما ازدادوا ادراكاً لعالمهم ازدادوا فساداً . ان الرقي الاجتماعي يتطلب تدهوراً في السلوك الانساني والاخلاقي .. وفي الكفاح ضد الطغاة (هريدي ضد ابو زيد) يتحول المرء الى طاغية .. والسينمائي هنا لم يبحث عن دراسة نفسية ، وانما كان الدافع هو موقف اجتماعي . ان الشخصيات تبدو فردية او يركز على فرديتها فقط عند البحث عن تفسيرات لتصرفاتها وسلوكها .

قام بدور هريدي الممثل الحيوي والذكي فريد شوقي ، احد أشهر الممثلين المصريين . وهو يقدم لنا هريدي في البداية ساذجاً لا يعرف كيف يسلك في هذا العالم الذي يحيط به .. ونراه يضع قروشه في صندوق الرسائل بالشارع ، على اعتبار انه يريد ان يوفر في صندوق البريد .!!

وبالرغم من سذاجته يجعلنا نحس انه انسان سيشق طريقه . ان الفارق بين القرية وسوق الخضر..على ما يبدو كبير جداً ، وهو لا يستطيع ان يتعايش مع هذه الاسعار التي يفرضها ملك الخضر.. ولا يهدأ باله حتى يذهب لشراء الخضار من القرية وبيعها في السوق باسعارمناسبة . انه عنيد وعملي . وهو لا يخفي اسباب قراراته وتصرفاته . انه يتشاور مع اصدقائه . ولا يتجنب المشاكل التي يعالجها بشطارة . فنراه مثلا يتشاور مع حسنه (تقوم بالدور الممثلة الشهيرة تحية كاريوكا) في احد المقاهي حول كيفية مواجهة أبي زيد. ان موعد الحب يتحول الى مباحثات حول العمل .

شخصان يتباحثان حول اجراء سيقومان به ، ومن خلال نظراتهما فقط ندرك انهما معجبان ببعضها البعض . وترن اغنية مغن اعمى في اذانهما حول ضرورة الخدعة ، وتخطر في ذهن حسنه فكرة يسرع هريدي لتنفيذها فتجتمع الفطنة الشعبية مع دهاء الفلاح ضد الاغنياء . وهنا نجد عاصراً شعبياً آخر ، جاء من الاساطير ، من الحكايات . ان الحبيبة هي التي تجد الحل ..

ويجد هريدي انه لايستطيع ان يستفيد من قوته وحيويته اذا لم يوسع أفق تجاربه ومعارفه ، ـــ يدخل مدرسة مسائية ليتعلم القراءة والكتابة ـــ ونخرج من الفيلم ونحن ندرك بان هذا الانسان كان من الممكن ان يصبح عضواً منتجاً فعالاً في المجتمع إلا ان النظام الرأسمالي يسرق من الانسان كرامته ، وقديحدث ذلك في اللحظة التي يكون فيها في ذروة نجاحه بالذات .

اما خصم هريدي ، ابو زيد ، ذو الملامح الابوية الذي اعتاد ان يفرض سيطوته ، وان ينجح في مشاريعه ، فيمثله الممثل البارع زكي رستم الذي يجسمه لنا رجلا لا يعرف الوسط في حبه وحقده . انه يقدر في هريدي ذكاءه ومكره وقوته ، وعندما كان مازال يشك بخيانة هريدي يقف الى جانبه ضد تحريضات جماعته ، فهو لا ينسى بان هريدي قد انقذ حياته مرة . ولكن عندما يتحول الشك الى يقين ، ويتأكد من خيانة هريدي يقرر بكل برود القضاء على هريدي . لا مجال للتردد . من يضرب أولاً يمكنه ان ينجو بجلده . وهكذا يجسم الفيلم انصهار مشاعر وردود فعل وتصورات الابطال الفردية باعمالهم التجارية التي يمارسونها انصهارا عضويا ، ونحن نرى بان تصرفاتهم ليست قضية مزاج بالدرجة الاولى . ان الفيلم يميز بين المزاج والنظام الاجتماعي ، بين الطبائع الفردية والسلوك الذي يحتمه النظام الاجتماعي السائد .

جولة خاطفة في آفاق السينما العربية

مصر :

السينما المصرية هي السينما — الأم في العالم العربي . أول أفلامها (ليلى) ظهر عام ١٩٢٧ ، فهي تبلغ من العمر الآن ٤٥ عاماً . وخلال هذه المسيرة الطويلة انتجت حوالي ١٦٠٠ فيلم طويل بينها الغث وبينها السمين ، غير أنها ظلت لمدة تزيد عن ٢٥ سنة تشكل التعبير العربي الوحيد في ميدان الصورة المتحركة الناطقة .

امتدت يد بنك مصر لاحتضان الصناعة منذ بدايتها ، فرعتها وبعثت البعوث

وأهلت الفنانين وأوجدت الاساس التقني لها . غير أنها طبعتها بالطابع التجاري الاستثماري الذي كان من القوة وعمق التأثير بحيث لم تتمكن من التخلص من سلطانه الى اليوم .

وقد توجب انتظار عام ١٩٥٧ كيا توجد أول صيغة لرعاية الدولة فيا سمي بعد ذلك باسم « المؤسسة المصرية العامة للسينما » ، أي منذ أوائل العهد بثورة تموز ١٩٥٢ . فجعلت الدولة تنفق على السينما وتعتبرها أداة توجيه وارشاد وتقوي من شأن القطاع العام السينمائي وتمهد لوضعه في موضع القيادة من صناعة السينما . وقد بذلت الدور الكثير من أجل رفع شأن الانتاج المحلي للخروج من أسر الصيغة التي احتبسه ضمنها القطاع الخاص كأداة « لتسلية الرعاع » ، ولبلوغ مرحلة التحاور مع الاوساط الاجتماعية الأكثر تحركاً وتقدماً ، أي القمة المثقفة والشباب .

فأمكن تعزيز معهد السينما وايجاد عدد من الهيئات والمؤسسات التي تتولى انتاج الافلام القصيرة والجريدة الناطقة واستيراد الافلام وتوزيعها وتنشيط السينما الجماهيرية وسينما الرسوم المتحركة واحداث المركز الفني للصور المرئية .

وكانت النتائج الفعلية لهذا النهوض اكثر من مشجعة اذ وجدت موجة جديدة من كتاب السيناريو والمخرجين والتقنيين تعمل اليوم في القاهرة وتحاول تغيير الحال الرديئة التي بلغتها السينما . وتمكن بعض افراد هذه الموجة من الارتفاع فوق المغريات القريبة ، فأنتجوا افلاماً ذات مستوى ونفس جديدين .

مجموع دور العرض حوالي	٢٠٠
عدد مخرجي الأفلام الطويلة	٥٤
عدد كتاب السيناريو	١٧
عدد المتخرجين من معهد السينما حوالي	٢٥٠
عدد الأفلام المستوردة سنوياً	٣٠٠ — ٣٥٠
عدد شركات الانتاج الخاصة	٤٢

الكويت

أحدث التلفزيون في الكويت عام ١٩٦١ ، وكان في جملة اقسامه قسم لنشاط السينما وفي عام ١٩٦٧ نشرت احصائية تقول ان الكويت بات ينتج ٣٥ فيلماً سينمائياً كل سنة ، ويحقق هذه الافلام قسم السينما بوزارة الارشاد والانباء . وتوزع هذه الافلام على السفارات الكويتية في الخارج على النوادي والمدارس . ومعظم هذه الافلام ثقافية ، وسياحية ، وبينها عدد من الافلام الفنية .

وعلى مدى السنوات الفائتة كانت الكويت تشترك في مهرجانات السينما الدولية ، وحصل عدد من افلامها القصيرة على جوائز فاجأت الناس في كل مكان إذ كشفت عن ان الكويت ، البلد الصغير النائي ، دخل عالم السينما ، ففيلم « الرحلة الاخيرة » لخالد الصديق حاز على جائزة تقديرية في مهرجان براغ ، وفيلم خالد الصديق الآخر « الصقر » حاز على الجائزة الثانية للأفلام القصيرة في مهرجان قرطاجة ، ثم حاز بعد ذلك على عدة جوائز في مهرجانات دولية أخرى .

ومنذ عام ١٩٦٧ أصبح بامكان السينمائيين في الكويت الاستغناء عن استديوهات بيروت والقاهرة في عمليات دوبلاج وتوليف وتسجيل الصوت لافلامهم ، إذ استورد التلفزيون هناك أجهزة ومعدات خاصة لهذه الغاية وارفد عدداً من الفنيين الى فرنسا للتدرب عليها .

وكانت أول تجربة في مجال انتاج الافلام الطويلة تلك التي أقدم عليها خالد الصديق ذاته في فيلمه « بس يابحر » الذي انتهى في آذار ١٩٧١ . والصديق موظف في قسم السينما بالتلفزيون وأسس شركة للانتاج . وقد نال « بس يابحر » عدة جوائز في المهرجانات الدولية (احداها جائزة في مهرجان دمشق الاول لسينما الشباب ١٩٧٢ ، وآخرها جائزة في قرطاجة ١٩٧٢ ايضاً) . وبعد نجاح هذا الفيلم قام عدة أفراد يحاولون انتاج الافلام الطويلة .

الافلام العربية والاجنبية يمكن ان يقوم على استيرادها اي انسان في الكويت ، غير ان هناك احتكاراً للعرض لشركة مساهمة كويتية كبيرة تتحكم وحدها بكل ما تستورده البلاد من أفلام . ووجود هذه الشركة في رأي المنتجين السينمائيين يسبب لهم مشكلة كبيرة إذ تتحكم هي في توزيع الفيلم الذي يمكنهم انتاجه .

يوجد في الكويت صالتان للعرض صيفيتان ، ودار سينراما لم تفتتح ، و ٥ صالات عرض عادية .

العراق

بدأت اولى المحـاولات لانتاج افلام طويلة ، عام ١٩٤٥ ، باشتراك فنيين من مصر وفنانين من العراق . وتكررت المحاولة في العام التالي ، غير أن الفيلمين اللذين تم انتاجهما فشلا جماهيرياً . وفي عام ١٩٤٨ يؤسس استديو ببغداد ينتج فيلم « عليـا وعصام » برساميل عراقية ، واخراج وتصوير اثنين من الفرنسيين المغمورين .

وتتوالى المحاولات بعد ذلك سنة بعد سنة ، وفي خلال ذلك يتشكل مـلاك من السينمائيين المؤهلين في الخارج أو عن طريق الممارسة ، وتحت تأثير المدرسة الواقعيـة الجديدة الايطالية يقدم المخرج كاميران حسني عام ١٩٥٧ فيلماً يشكل علامة بارزة في مسيرة السينما العراقية هو « سعيد افندي » ، الذي يقوم بكتابته ويمثـل الدور الأول فيه يوسف العاني . ثم تعلن السينما العراقية عن انتاج فيلم تاريخي كبير : « نبوخذنصر» غير أن فترة التصوير والتهيئة تطول وتمتد الى عام ١٩٦٢ ، ويقابـل الفيلم مقابلة فاترة . ويهتم بعض السينمائيين بالموضوعات الوطنيـة فيصور محمد منير آل ياسين فيلم «أنا العراق» ، وتسبب الأحداث السياسية المتعاقبة لشركات السينما الضعيفة أصلاهزات مالية تقضي على الكثرة منها . ويظل الانتاج مغامرة لا يقدم عليها إلا الجسور . لهذا ترى العديد من المنتجين يقحمون انفسهم في سلسلة من الأفلام البوليسية المليئةبالاغاني والرقصات وحكايات الحب السطحية .

وفي عام ١٩٦٥ يحقق خليل شوقي فيلماً يتمم ببعض الاهمية هو « الحارس » عن قصة لقاسم حول ، ويصور من خلال خط قصصي بسيط بعض جوانب الحيـاة والمشكلات التي يعاني منها سكان بعض الاحياء الشعبية الفقيرة .

ويظل معدل الانتـاج في العراق يتراوح بين فيلمين في السنة أو ثلاثة ، وآخر فيلم اعلن عن انجازه هو « الظامئون » اخراج محمد شكري جميل ، ويتنـاول مشكلة الجفاف في قرية صحراوية .

في مجال الأفلام القصيرة تشير الاحصاءات الى أن العراق انتج منذ عام ١٩٦٠

الى الآن حوالي ١٣٥ من الافلام القصيرة تتناول مختلف الموضوعات ، كالافلام الوثائقية وأفلام الدمى وافلام الرياضة والفن ، وتنتج هذه الافلام مصلحة السينما والمسرح التي تأسست عام ١٩٦٠ .

ومجموع الافلام الطويلة التي تم انتاجها ٣٥ .

هناك جهود لزيادة الانتاج المشترك وتشجيعه .

كلفة الانتاج للافلام الطويلة تتراوح بين ٥ – ٧ آلاف دينار ، وكان أعلى رقم ٨ آلاف دينار انفق على فيلم « نبوخذ نصر » .

الغى العراق ضريبة الملاهي عن دور السينما تشجيعاً للانتاج المحلي .

الاردن

الانتاج السينمائي في الاردن غير موجود عملياً . اول محاولة قام بها بعض الشباب منذ حوالي ١٠ سنوات حين أنتجوا فيلم « صراع في جرش » ، حيث كان المخرج غير مخرج والمصور غير مصور .

وضع الانتاج الآن ما يدعو الى التحفظ بسبب الظروف السياسية والاقتصادية ورغم ذلك اقدم جلال طعمة على اخراج فيلمه « الأفعى » الذي قام على صنعه ضمن اطار وظيفته في التلفزيون ، اذ لا يوجد كاتب ولا ممول ولا الجمهور الكافي لتغطية كلفة الانتاج . وقد قام جلال طعمة ذاته بكتابة القصة والحوار والاخراج والمونتاج .

هناك قسم للسينما ضمن اطار وزارة الاعلام قام حتى الآن بانتاج العديد من الافلام القصيرة .

عدد صالات العرض السينمائي لا يتجاوز العشر .

لبنان

وجدت الصناعة منذ وجد التلفزيون قبل ١٠ سنوات ، وشأن التلفزيون لا تخضع السينما للقطاع العام .

بلغ إنتاج الافلام الطويلة في اقصى درجات فورته ١٩٦٤ – ٦٥ حوالي ١٥ فيلماً طويلاً كل سنة ، اي أن لبنان بات في تلك الفترة ثاني منتج في العالم العربي رقمياً .

غير أن نوعية الأفلام كانت رديئة للغاية . فالمنتج السينمائي اللبناني هو الموزع السابق للافلام المصرية ، لذلك جاء انتاجه مقلداً النمط التجاري المصري . وظل المنتجون يستنكفون عن تشغيل المخرجين المحليين ويعتمدون اعتماداً شبه كلي على المخرجين المصريين .

ورغم ذلك قامت محاولات لايجاد سينما لبنانية اصيلة ، غير أن الانتاج ظل يتناقص ، ولم تنفع محاولات تمصير السينما .

وفي خلال الفترة الاخيرة ظهر مخرجون من الشباب يبذلون محاولات شخصية لانتاج افلام ذات طابع محلي ، غير انهم يعملون منعزلين ، منفردين ، وكثرتهم تعمل خارج حدود اي التزام سياسي ، ماعدا المخرج كريستيان غازي الذي اخرج في « مئة وجه ليوم واحد » فيلماً شخصياً ، لكنه مضطرب .

هناك امكانات لأمل جديد .. فمنذ ٨ سنوات بذلت جهود لاثارة اهتمام الشبيبة بالصورة ، فأوجدت حركة تنشطة النوادي السينمائية في المدارس تضم الآن حوالي / ٧٠٠٠ / تلميذ ، ويتوقع أن يتضاعف الرقم في غضون سنة واحدة .

هناك مركز للهواة السينمائيين . وقد بدأ هؤلاء ينتجون افلاماً ملتزمة سياسياً تزعج الرقابة .

وينتظر أن يتخرج من صفوف المخرجين الشباب الذين يعملون في مجالات الافلام القصيرة وافلام الاعلانات مجموعة تعمل في السينما الروائية .

في لبنان حوالي ٢٠٠ دار سينما

٤٠٠ فيلم مستورد سنوياً

١٠٠٠٠٠ مقعد

٣٢,٠٠٠,٠٠٠ مشاهد في السنة

بذلك يمكن اعتبار نسبة الارتياد السينمائي اعلى من مثيلاتها في العالم العربي .

بلغ عدد الافلام القصيرة والوثائقية التي تم انتاجها منذ عام ١٩٦١ الى الآن حوالي ٤٥ فيلماً .

فلسطين

يظل الحديث عن سينما فلسطين حديثاً محدوداً ، لأن التجربة قصيرة وصغيرة وتنحصر في محاولات الافتتاح داخل منظمات المقاومة ، وهو انتاج غير مهيأ حكماً للاستغلال التجاري حتى الآن .

السينما الفلسطينية اثناء النضال الفلسطيني . وقد بدأت السينما كمحاولات أولى لتسجيل الاحداث الهامة في المنطقة منذ عام ١٩٦٨، ولم تكن المنظمات تملك لا كاميرات ولا مسجلات . كان المنطلق ان السينما فن جماهيري والثورة بحاجة الى تعبئة الجماهير والتوجه اليها . وكانت أكبر صعوبة هي التمويل والجهد وحق القناعة بضرورة السينما . (هذا وقت رصاص لا سينما) .

أول فيلم ظهر عام ١٩٧٠ . فمن خلال مواد جمعناها ، استخلص فيلم لايعتبر فيلماً حقيقياً لأن القائم عليه لم تكن له تجربة نضالية ، الأمر الذي شكل القناعة بأن المجموعةالنضاليةذاتهايجب أن تصنع أفلامها . وأكثر من ذلك ، يجب أن تشغل أفلامها .

العروض السينمائية اذن تنهض بها المنظمات . وعدد الصالات غير محدود ، لأن العرض يحدث في أية ساحة وأي مخيم . وبعد العرض تحدث مناقشات وتبادل آراء ، وتملأ استمارات جرت تهيئتها مسبقاً .

هناك محاولات للعمل السينمائي الجماعي ، بحثاً عن صيغة لالغاء دور المخرج والمصور والمونتير بنحو منفصل .

تم تحقيق فيلمين : « بالروح بالدم » و « العرقوب » .

داخل منظمة « فتح » هناك وحدة خاصة بالسينما ، لها ميزانيتها . ولا يعرف اذا كانت هناك وحدات مماثلة في المنظمات الاخرى .

لايتم صنع أفلام عن الثورة،عن النضال . بل تصنع أفلام نضالية ثورية مباشرة، لتنقل التجربة الفلسطينية الى العالم .

نما مؤخراً اهتمام أكبر من السابق بالسينما على مختلف المستويات . وهناك دراسة لما يشبه « مؤسسة سينما فلسطينية » تجمع كل الطاقات السينمائية الفلسطينية المتفرقة للعمل بنحو أكثر فعالية .

تونس

عدد صالات السينما : ١١٤ صالة (منها ٣٨ مقياس ١٩ مم)
عدد المقاعد : ٤٥٦٥٠ مقعداً .
عدد أماكن العرض : ٤٥٦ ثابتاً و٢٣ متحركاً .
البطاقات المباعة سنوياً : تبلغ عملياً حوالي ٦ ملايين بطاقة .
عدد الافلام المطروحة في السوق التجارية : ١١٣٠٠ فيلم .
عدد الفنيين من حملة البطاقات المهنية الرسمية : ١٦٠ .

بدأت المدينة السينمائية في « غمرت » نشاطها عام ١٩٦٧ وتضم الى جانب المختبرات وصالات العرض وتسجيل الصوت واستديوهات التصوير مكتبة سينمائية ارشيفية ؛ ويفترض أن يتم تجهيزها بمختبر لطبع وتحميض الافلام الملونة .

تنتج المدينة السينمائية الآن حوالي ٦٠ عدداً من « الاخبار التونسية المصورة » (الجريدة السينمائية الاسبوعية)، وحوالي ١٠ افلام قصيرة اعلامية وتربوية واحياناً قصصية ، وفيلمين طويلين، وحوالي ٢٠ فيلماً قصيراً ومتوسط الطول لحساب « الجامعة التونسية لسينمائيين الهواة »(معظمها بقياس ١٦ مم)، كما تقوم ببعض الاعمال الفنية لصالح التلفزيون وصالح الانتاج الاجنبي .

ولكن بالرغم من كفاءة التقنيين العاملين في مدينة السينما ، فان الاستديوهات لا تستخدم الا بجزء من طاقاتها ، نظراً لعدم توفر الانتاج المحلي الكافي .

لا يزال انتاج الافلام الطويلة ضئيلاً ، وقد بدأ الانتاج التونسي عام ١٩٦٦ بفيلم « الفجر » لعمار الخليفي ، وبعده انتجت حوالي ١٠ أفلام طويلة وحوالي ٣٠ فيلماً قصيراً . وفيما قبل ذلك يمكن القول ان الانتاج بدأ منذ عام ١٩٢٠ على أيدي اجانب ، لكن الانتاج ظل يتسم بطابع محلي ضيق .

فيما عدا ذلك تعتبر تونس من أكثر الدول العربية اهتماماً بالثقافة السينمائية الجماهيرية .

١ — فهناك ٢٣ وحدة متنقلة سينمائية تابعة لوزارة الثقافة تقدم حوالي ٥٠٠٠ عرض سنوي (شعبي ومجاني) .

٢ – تقوم بيوت الثقافة (وعددها ٣٠) و « بيوت الشباب » (٢٠ بيتاً) المجهزة بآلات عرض ١٦ مم ثابتة ، بتقديم حوالي ٢٥٠٠ حفلة عرض سينمائي سنوي وزهيدة الاجرة . وتنظم التجمعات الثقافية والجامعية والمدرسيةوالاجتماعية ،(نوادي سينما ، اقسام اتحاد الشباب ، الخ) وعددها حوالي ٢٥٠ ، عروضاً سينمائية مع مناقشات أو دون مناقشات ، ويبلغ المجموع السنوي لهذه العروض ٥٠٠٠ عرض .

٣ – وهناك ٢٦ « سينما ريفية » تغطي ١٥٦ قرية (بمعدل صالة سينما لكل ٦ قرى) تقدم ١٢٥٠ عرضاً سينمائياً شعبياً كل سنة .

وأخيراً ، يتم لقاء سنوي لنوادي السينما (ويبلغ عددها في تونس حوالي ٧٠) في قرطاجة لتوحيد جهود النوادي واعداد منشطين اكفاء، وجدد ، وتطرح في اللقاء موضوعات للمناقشة (حول افلام رعاة البقر مثلاً، أو حول الأفلام السياسية،والسينما في افريقيا ...

كما يقام مهرجان تصفية لأفلام فرق الهواة التي تعمل بدعم من الدولة .

الجزائر

عدد صالات السينما : ٣٢٠ صالة
كلفة الفيلم الطويل وسطياً : ٦٠٠ الف دينار
هناك ١٠ سيارات للسينما الشعبية المتجولة.

السينما الجزائرية واقع حي ، يثير وجودها اعجاب المراقبين ودهشتهم . فبعد ٥ سنوات من ميلادهـا الرسمي بعيد الاستقلال (١٩٦٢) ، انتجت الجزائر ٦ أفلام طويلة ، فاز ٤ منها بجوائز في مهرجانات عالمية مختلفة وكان أولها « رياح الأوراس » .

قبل الاستقلال ، كانت الجزائر تستخدم كخلفية مناظر الافلام الاجنبية فقط، ثم جاءت الثورة ، فكانت الباعث الأكبر للسينما الجزائرية ، إذ كان لامعدى عن الاحتفاظ بوثائق سينمائية عن معارك المجاهدين في الجبال . هكذا صورت افلام وثائقية ، كان أبرزها « جزائرنا » ، ثم « ياسمينة » الذي يصور الهجرة المؤلمة للاجئين .

وقد أممت السينما في مرحلة مبكرة بعيد الاستقلال منذ ١٩٦٤ ، لهذا فان

الدولة أساس كل مبادرة في مجال الانتاج ، اضافة الى وجود شركة واحدة في القطاع الخاص « قصبة فيلم » والمخرجون الجزائريون (وعددهم حوالي ٢٠ مخرجاً) يعملون لحساب « المصلحة الوطنية للتجارة والصناعة السينمائية » ، و « مصلحة الجريدة المصورة » والتلفزيون .

وأممت الجزائر شبكة توزيع الأفلام (١٩٦٩) ، كما كانت قد أممت دور السينما ووضعتها تحت أشراف البلديات المباشر منذ عام ١٩٦٤ ، نجم عن تأميم التوزيع ان قاطعت الشركات الامريكية الجزائر ومنعت تصدير الافلام اليها (كما جرى بالنسبة لسورية) .

على الصعيد الثقافي ، يوجد في الجزائر مكتبة سينمائية (سينماتيك) حديثة وغنية بالأفلام ، تتبعها خمس صالات تقدم عروضاً ثقافية يومية للجماهير بكلفة مخفضة (منها قاعتان لسينما التجربة) .

تنتج الجزائر الآن سنوياً حوالي ١٢ فيلماً طويلاً .

كما تنتج ١٥٠ — ٢٠٠ فيلم تسجيلي هدا الجريدة الاخبارية .

الافلام المستوردة سنوياً حوالي ٣٠٠ .

هنالك حركة كبيرة وواسعة لنوادي السينما .

بعد وضع دور السينما تحت تصرف البلديات ، تحاول هذه جني المرابح بتقديم افلام تجارية ، مما خلق مشكلة جديدة يعمل المسؤولون على ايجاد حلول لها .

المغرب :

في المغرب ٣٠٠ صالة سينما .

تشكل الافلام الامريكية المستوردة أكبر نسبة ، ثم الايطالية فالمصرية فالهندية .

هنالك « مركز سينمائي مغربي » يقوم على ادارة كل مايخص السينما وذلك منذ عهد الحماية الفرنسية ، غير أنه يدار الآن من قبل مراكشيين .

كان هناك انتاج تنهض بعد شركة فرنسية قبل الاستقلال تعمل على منافسة السينما المصرية بانتاج افلام شرقية خيالية ، لكنها فشلت ثم تابع المركز بعد الاستقلال انتاج الافلام القصيرة فقط مع تلبية طلبات الوزارات ، كالافلام السياحية . كما بدأ انتاج افلام قصيرة روائية حاول فيها المخرجون المراكشيون البحث عن واقع مراكشي معين ، ينتج المركز حوالي ٣٠ فيلماً قصيراً كل سنة .

وبعد ١٩٦٨ بدأ المركز يعمل على انتاج افلام طويلة . فأنتج ثلاثة افلام محلية بحتة هي « شمس الربيع » ، « الحياة كفاح » ، « عندما ينضج البلح » مع مخرجين

وفنيين مغاربة . غير ان هذه الافلام فشلت تجارياً مع الاسف ، اذ اتجه المخرجون الى تقليد الافلام المصرية التجارية : غناء ، رقص ، نجوم ..

في عام ١٩٧٠ ، اوجدت مجموعة من الفنيين تعاونية « سيكا ٣ » التي انتجت فيلم « وشمة » اخراج عبد الحميد بناني ، مع مساعدة من مركز السينما .

عانى المغرب الكثير في مجال التوزيع حتى امكن تبديل شركات التوزيع الفرنسية، لتصبح مغربية ، غير ان الشركات حتى بعد ان اصبحت مغربية بقيت متصلة بالشركات الاجنبية الام كتبع لها .

لا يوجد نظام او قانون يعطي السينما الوطنية اية ميزة قانونية ، والانتاج المحلي ما زال يعامل كالاجنبي ويدفع الضرائب ذاتها ، بل انه يحارب بسبب نفوذ الموزعين المرتبطين بالاجنبي .

ينتج المركز السينمائي المغربي « جريدة اخبارية مغربية » تصدر كل اسبوع ، بالاضافة الى الافلام القصيرة والطويلة .

ليبيا :

تشرف الادارة العامة للاعلام والارشاد بوزارة الاعلام والثقافة على شؤون الانتاج السينمائي في ليبيا . ويبلغ متوسط انتاج الافلام القصيرة ٢٥ فيلماً في السنة (١٦ مم ، اسود وابيض وملون) . وتعرض هذه الافلام في الصالات ثم بواسطة الوحدات السينمائية المتنقلة (وعددها ٧) وفي المراكز الثقافية في المحافظات .

هناك مكتبتان للافلام ، احداهما في بنغازي والاخرى في طرابلس تملكان كمية وافرة من الافلام الثقافية والترفيهية والتسجيلية من ليبية وأجنبية .

يضم قسم الانتاج السينمائي عدداً وافياً من المخرجين والمصورين ومختلف فئات المخرجين.

مراجع

- مجلة مركز التنسيق العربي للسينما والتلفزيون – بيروت
- دليل السينما ٧٠ و ٧١ – القاهرة
- السينما في البلدان العربية – جورج سادول
- نشرة سينما ٧١ – دمشق
- نشرة فيلم – دمشق
- ملفات مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب



يا نصيب المعرض
يقدم
لصاحب الحظ
١٥٠,٠٠٠ ل.س
٦٠,٠٠٠ ل.س
٣٥,٠٠٠ ل.س
٢٥,٠٠٠ ل.س
يجري السحب كل يوم ثلاثاء من كل اسبوع